

CINEMA, ARTE E IDEOLOGIA

Textos de: *Amengual, Baldelli, Bazin, Gomoll, Coursodon, Delahaye, Guback, Kane, Lenne, Metz, Sadoul e Tavernier.*

Entrevistas com: *Bresson, Gravas, Godard, Rocha, Rossellini, Rouch e Straub.*

Seleccção e introdução: *A. Roma Torres.*



AFRONTAMENTO

CINEMA , ARTE E IDEOLOGIA

Textos de: *Amengual, Baldelli, Bazin ,
Comolli, Coursodon, Delahaye. Guback ,
Kane, Lenne, Metz, Sadoul e Tavernier.*

Entrevistas com: *Bresson, Gravas, Godard,
Rocha, Rossellini, Rouch e Straub .*

Seleccção e introdução: *A. Roma Torres .*

AFRONTAMENTO

CINEMA, ARTE E IDEOLOGIA

Introdução de João B. de Almeida

Seleção e introdução de João B. de Almeida

Capa de JOÃO B.

EDIÇÕES AFRONTAMENTO
Apartado 532 Porto

INTRODUÇÃO

1. Nem todas as dificuldades que obstruíram uma fecunda intervenção dos textos sobre cinema no mundo cultural português se abateram com a queda do regime ultraconservador e autoritário do chamado «ESTADO NOVO». Certamente o isolamento cultural ir-se-á rompendo, e o fim da censura política estatal torna possível uma expressão franca em que se chame o nome às coisas e em que não mais uma opção anticapitalista se tenha de expressar no emprego de meias palavras dúbias e confusas. É altura de um rigor de linguagem poder substituir os termos moralistas e anódinos em que navegavam as mais declaradas opções revolucionárias. Porém a crítica e o ensaio sobre cinema verá pesar sobre si o bloqueamento socio-económico tecido em torno de uma forma de arte de massas, que este século viu consolidar como uma força nunca antes conseguida na expressão de arte, mas que é igualmente um poderoso narcótico, principal agente de uma ideologia veiculada a escala planetária sob o signo do imperialismo capitalista e das regras da chamada sociedade de consumo. É esta situação ambígua, arte de massas e meio de amplificação da ideologia dominante, que exige instrumentos de análise que possam ser usados numa teoria do cinema, e doutras formas de espectáculo, integrada no desenvolvimento político de uma alternativa socialista. Ora é facto que subsistem numerosas interrogações para as quais o crítico ou o ensaísta de cinema apenas avança protegido por algumas respostas parcelares. O que é a arte? Que relações entre arte e sociedade, arte e ideologia, estética e política? Um vasto campo que constitui aliciente desafio, inclusivamente para o espectador comum que tem de lançar mão de instrumentos não só de análise mas de defesa perante um cinema que diariamene o agride e violenta.

O presente conjunto de textos é uma montagem, no sentido cinematográfico do termo, que não retira o seu

principal significado da consonância, mas dos contrastes e dos ritmos de uma sequência em que a ordem dos factores não é arbitrária. É um contributo, na pesquisa das respostas a essas interrogações, que nasceu antes de 25 de Abril à medida que eu procurava estudar as características do novo cinema português em trabalhos que reuni num volume que estava já impresso na data histórica da queda do «fascismo português». Se se formou noutra contexto conjuntural, esta antologia responde ainda hoje a um vazio cultural face ao cinema que se expressa na escassa bibliografia cinematográfica portuguesa e na crítica de cinema, impressionista ou pseudoradical, que é ainda acolhida na imprensa, como actividade menor.

2. O que é arte? Pergunta que durante muitos séculos coincidiu com uma outra: o que é o belo? A filosofia idealista e a metafísica procuravam responder a estas perguntas em categorias intelectuais mais ou menos escolásticas, sem em boa verdade lograrem resolver a compreensão da dinâmica social da obra de arte para além de uma psicologia especulativa do seu criador. É com Karl Marx e com o materialismo dialéctico que podemos compreender em termos de modelo científico o motor estrutural dos dinamismos sociais nos sistemas de produção e apropriação da riqueza. Da mente humana à estrutura económica, da compreensão empírica à investigação científica, eis o caminho revolucionário de um desafio tão determinante como o da cosmovisão de Copérnico. Realidade superestrutural, a arte viu definidas as suas relações com a evolução dos meios de produção e da luta pela sua propriedade.

Representações da realidade no mundo espiritual do homem, arte e ideologia serão dois círculos com uma larga zona de sobreposição ou abrangerá o círculo da ideologia, mais vasto, totalmente o da arte? A estética marxista tentou, de vários modos, resolver a questão que se abre nas obras de Marx e de Engels. Respostas várias e contraditórias que encerraram mesmo o título inglês de tradução de uma obra de Ernest Fischer: «arte contra ideologia».

A estética marxista não é um terreno totalmente virgem mas apresenta-se ainda como uma floresta de largas zonas ignoradas onde apenas se conhecem os caminhos fornecidos por alguns guias, mais familiarizados com este tipo de geografia. É um terreno de aventura e desafio,

onde os nomes de Georg Lukács, de Bertold Brecht e de Theodor W. Adorno constituem três caminhos particularmente importantes para a sinalização da arte no mundo moderno, e portanto de inegável importância para o esboço de uma teoria de cinema.

A importância de Lukács no pensamento marxista deriva antes de tudo da revalorização da dialéctica, como elemento integrante do materialismo marxista, embora nem sempre resista à crítica de adopção de um hegelianismo prémarxista. Lukács é além disso o teórico que mais longe levou a tentativa de sistematização de uma estética marxista, a partir da teoria do conhecimento exposta por Lenine em «Materialismo e Empirocriticismo» e «Cadernos Filosóficos», definindo que «o realismo é o problema fundamental da literatura, para o marxismo». Tendo o realismo como objectivo, Lukács não o considera como um estilo entre outros, como o fará uma estética burguesa, mas não o deixará de comprometer na adopção da forma realista da literatura do século XIX, recusando frontalmente a arte de vanguarda. A base dessa posição «conservadora» resulta das concepções sobre a forma e o conteúdo. Lukács nega a forma como epifenómeno da evolução do conteúdo, mas toma-a como garantia da vitalidade e da duração de uma obra, pela sua correcção e eficácia. Para ele os limites estabelecidos na autonomia do movimento da forma são as exigências fundamentais do conteúdo realista.

Cabe aqui um parêntesis para avaliar como os problemas da estética têm sido analisados pelos líderes políticos comunistas. Se Leon Trotsky se apresenta como liberal face à expressão do mundo artístico na sociedade de transição para o socialismo, essa opção parece resultar da descrença da importância da arte no processo revolucionário anterior à sociedade socialista.

Mas ligada ao marxismo mecanicista de George Plekhanov, a política cultural de José Staline encontra em André Zdanov o defensor de um «realismo socialista» de carácter moralizante e propagandístico, teoria estética já esboçada por Gorki na fase inicial da revolução, mas predominante principalmente na política socialista posterior à II Guerra Mundial e depois reiterada sob as direcções de Krutchev e de Brejnev.

Zdanov pretende socorrer-se do texto de Lenine «A Organização do Partido e a Literatura do Partido» ao

procurar fundamentar a sua teoria estética, mas foi a própria viúva de Lenine, Krupskaja, quem corrigiu essa abusiva extensão a todos os domínios da produção artística dos objectivos do texto de Lenine. Aliás a política cultural leninista absteve-se, ao contrário do período seguinte, de medidas restritivas da liberdade de criação artística, até talvez pela prioridade dos problemas militares e económicos nas atenções governamentais.

Na tradição da política cultural estalinista inclui-se Mao Tsé-Tung, muito embora a sua abordagem dos problemas da forma e do conteúdo evite a instrumentalização grosseira unicamente ligada ao valor do conteúdo. Foi porém António Gramsci quem melhor soube equilibrar a necessária liberdade de criação do artista com a compreensão da importância político-social da arte, colocando-se em grande medida em oposição às teses mais correntes do «realismo socialista».

Brecht aborda as questões da forma e do conteúdo e do realismo de modo bem diferente. Para Brecht o realismo significa «pôr a nu a estrutura das causas que regem a vida social; desmascarar o ponto de vista imperante como o ponto de vista da classe dominante; adoptar, para escrever, o ponto de vista da classe que preparou as soluções mais amplas para os problemas mais prementes que afligem a sociedade humana; salientar o aspecto dinâmico do desenvolvimento social; visar um tipo de concreto que encoraje à abstracção generalizante». Segundo ele a arte não deve submeter-se à realidade observada empiricamente, copiando-a, nem deve incorporar a demonstração e evidência de relevantes valores morais. Pressupondo a especificidade da arte, Brecht define que no actual estágio histórico a arte vê alterada a sua função social e portanto a sua linguagem tem de encontrar novas formas compatíveis com a função didáctica, alicerçando no espírito crítico de quem a usufrui (é toda a teoria da distanciação) a capacidade de ultrapassar o conhecimento empírico da realidade pela evidência da luta de classes. Trata-se de uma estética política mas que não se filia, como o vizinho teatro de Erwin Piscator, no panfletarismo por seu lado próximo das posições mecanicistas de um sociologismo estético, de herança plekhanoviana. Aqui se pode também abrir um parêntesis para falar da relação entre ideologia e ciência, e das contribuições de Louis Althusser para o enunciado meto-

dológico do marxismo, que se poderá conjugar com a função didáctica da arte nas teorias de Brecht, e aliás nas suas próprias obras.

A transformação da função social da arte é também o ponto de partida da estética de Theodor Adorno, que bem como toda a corrente filosófica da crítica da cultura (kultur kritische) atribui importância determinante à evolução técnica e à sua integração nos meios de comunicação social (o que Walter Benjamin chamou a arte na época da sua reproduzibilidade técnica), e não como Brecht, à evolução social resultante do avanço da luta dos trabalhadores no caminho do socialismo. Assim à arte cabe um significado de resistência, de protesto, em oposição às formas que a ideologia dominante e unidimensional consegue recuperar e pôr ao seu serviço. Sem aceitar a arte pela arte, Adorno estabelece a ruptura com as formas adoptadas no passado, não fazendo tábua rasa de toda a expressão artística como Vladimir Maiakovski no seu romantismo revolucionário, antes valorizando na dialéctica das linguagens a sinalização política do seu pensamento estético. Novo parêntesis se pode abrir às contribuições de Marshall McLuhan para um retrato dos novos sentidos do homem na era tecnológica e à legitimidade do estudo da linguagem que em Roland Barthes, em Christian Metz e em Umberto Eco constituem uma proposta metodológica de análise dos graus de liberdade da arte, inclusivamente em termos de teoria de informação. Isto tendo sempre em vista a oposição de Gramsci à identificação da arte como forma de linguagem na filosofia de Benedetto Croce, mas também anotando a posição de Galvano della Volpe que na análise das diferenças dos discursos científico e poético investiga as suas linguagens na aceitação da natureza semântica de todo o pensamento.

O abandono do realismo na estética de Adorno pode também coincidir com a posição de Herbert Marcuse, seu companheiro da Escola de Frankfurt, que ao mesmo tempo que faz sobrepor a resposta revolucionária a uma grande recusa global face à sociedade unidimensional, fala de dimensão estética como uma nova ordem não repressiva, uma ordem de abundância na qual, em termos freudianos, seja possível a sobreposição do princípio do prazer ao princípio da realidade. Inscreve-se assim a arte não apenas como protesto mas como antecipação de um novo mundo, esperança e utopia na linguagem de Ernst Bloch,

que no entanto só numa clara significação política poderá ultrapassar formulações de estética idealista que desvenda na obra de arte ou na emoção estética a ideia, essência do mundo (George Friedrich Hegel), a verdade (Martin Heidegger), o ser íntimo das coisas (Jacques Maritain) ou parte do infinito, de Deus (Teilhard de Chardin). De modo mais realista e na linha de Bloch, teólogos cristãos como Jürgen Moltmann e Harvey Cox, interrogam-se sobre a necessidade e o significado da festa e do jogo como «treino» para a libertação e, por outro lado, a legitimidade e gratuidade das experiências de prazer colectivo face à exploração e opressão, que pode encontrar um emblema recente em Auschwitz e Hiroshima. No terreno da arte que tanto recolheu da experiência da cristandade, talvez se aguardem clarificações importantes da dialéctica entre cristianismo e marxismo que se abre após a formulação de um cristianismo arreligioso de Dietrich Bonhoeffer e a consciência de que se tem de abordar a questão fora de qualquer duplicidade irreal de uma fé cristã acima das posições de classe, como já Jean Cardonnell e a equipa franciscana da revista «Frères du Monde» claramente afirmam, ultrapassando os limites do diálogo entre hierarquias dos aparelhos clericais e dos aparelhos partidários do comunismo soviético ou mesmo entre expressões menos ortodoxas de um Giulio Girardi, do lado cristão, ou de um Roger Garaudy, do lado marxista.

3. Pretendendo explorar questões abertas pelo confronto das estéticas contemporâneas mais do que encerrar em fórmulas simplistas uma proposta estética, este bosquejo esquemático não pode deixar de se prolongar nas grandes interrogações do pensamento marxista contemporâneo.

Não será correcto evidentemente, discutir problemas filosóficos «em si», sem estabelecer relações com o desenvolvimento das lutas de classes, o que na abordagem das contribuições deste século não pode ignorar a fase de construção do socialismo iniciada em vários países desde 1917. Se a estética é um capítulo sobre o qual a fase de investigação materialista se pode considerar ainda incipiente, a formulação das questões filosóficas, pode eventualmente ganhar outros pontos de referência.

É assim que primariamente se terá de pôr como interrogação, para a qual verdadeiramente o pensamento mar-

xista não deu resposta cabal, a crítica do estalinismo — fase do desenvolvimento e reajustamento da teoria marxista da construção do socialismo, que se desenrolou pela primeira vez na URSS, perante circunstâncias de agressão externa, militar e económica, que, se lhe explicam os desvios, não poderão deixar de evidenciar insuficiências de análise teórica. Não se trata aqui de analisar esse período da evolução soviética, mas de confrontar o que no mundo cultural contemporâneo se reflecte da crítica amarxista de Nikita Krutchev no XX Congresso do PCUS na fase de início de uma política externa de «coexistência pacífica» em que se não manteve incontestada a hegemonia soviética no bloco do mundo socialista, em face das proporções do chamado conflito sino-soviético e já antes da doutrina do «policentrismo» defendida por Togliatti e de uma política económica que um economista como Charles Bettelheim considera como «a reconstituição de uma classe burguesa poderosa e, depois, o seu acesso ao poder», acrescentando que o XX Congresso não poderia produzir tais efeitos «se não existissem já relações sociais desfavoráveis à ditadura do proletariado». Nos textos marxistas ditadura do proletariado é sinónimo de democracia proletária e é sobre a concretização dos problemas suscitados na fase de transição para o socialismo que já algo se pode dizer, vencendo no entanto o obscurecimento ideológico resultante da generalização e aplicação mecânica da experiência da China, muito ligada à história e cultura orientais. Aliás se os textos de Mao Tsé-Tung e a experiência da revolução cultural proletária chinesa podem, nesse contexto específico, ser uma crítica dos métodos de direcção estalinistas, não se pode ignorar a necessidade de formular uma teoria marxista da democracia proletária no contexto cultural europeu, sem retirar valor à experiência chinesa aliás mais facilmente assimilável na experiência dos povos africanos. A mistificação que a apologia de Staline, feita pela direcção do PC Chinês e mais ainda pelos comunistas pró-chineses por oposição à crítica de Krutchev, tem constituído, no que parece ser simplismo de instrumentalização táctica, mesmo se justificada no combate firme de Staline a tendências desagregadoras dentro do PCUS, é um erro teórico que constitui abertura ideológica a uma derrota momentânea do socialismo nas experiências do proletariado europeu e americano.

Entretanto estabeleceu-se nos meios intelectuais marxistas e marxófilos uma controvérsia em volta das leituras da obra de Marx, que ficou conhecida pela polémica do jovem Marx. Nos domínios em que a teoria marxista clássica menos se desenvolveu, e a estética é um deles, surge com frequência o apêlo a um humanismo marxista que se estribou muitas vezes na avaliação das obras da juventude, só tardiamente divulgadas. Tanto mais assim é quanto alguns dos textos mais detalhados de Marx sobre a arte se encontram precisamente nos «Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844» e em obras contemporâneas. Ora se o humanismo marxista era uma reacção ao mecanicismo positivista da época estalinista, ele comportou muitas vezes o desvio dialéctico-idealista, na medida em que tal humanismo se revelava acientífico e sem posição de classe. Porém, a crítica ao chamado humanismo marxista feita por Louis Althusser acabou por hipervalorizar um método científico — até precisamente nos termos em que o marxismo é mais facilmente recuperado pelo pensamento burguês como «método de análise» — sem dimensionar os aspectos particulares da luta política como determinação individual, que pressupõe uma ideologia revolucionária ultrapassando a oposição ideologia/ciência, e revelou-se assim, precioso complemento da política recente dos partidos soviéticos. Entre dois desvios, ambos amplamente dominantes na marxologia burguesa, afigura-se importante uma reavaliação no terreno ideológico que acompanhe a reavaliação política e que possa ser ponto de partida para uma reposição da alternativa socialista em termos europeus.

4. Se uma abordagem global do problema estético se pode considerar abstracta, torna-se legítimo elaborar uma teoria com base em formas específicas de arte, seguindo aliás o exemplo das ligações entre Lukács e a literatura, Brecht e o teatro, e Adorno e a música. Tal atitude, se pode limitar o âmbito do exposto, e esse dado é de tomar em conta numa interpretação valorativa das respectivas formulações, pode por outro lado mais facilmente alcançar um exigente nível de coerência.

Assim também aqui a nossa incursão pelos domínios latos da estética, com todas as insuficiências de uma informação global e portanto pouco rigorosa, justifica-se e determina-se a partir da abordagem do fenómeno cinematográfico

de relevante importância no mundo de hoje. O cinema encurta distâncias geográficas e culturais, planejariza as questões, altera o tempo e o espaço humanos, acabando por em si mesmo alterar a consciência colectiva do homem e ser um instrumento condicionante da própria expressão humana, e portanto da arte contemporânea mesmo a que se crê alheia ao cinema.

É o fenómeno cinematográfico que se aborda nos textos recolhidos nesta antologia. São textos desiguais, mesmo intencionalmente contraditórios, que apelam para uma atitude crítica que levante interrogações, num campo em que aparentemente, entre nós, as certezas resvalam para o dogmatismo e a miopia intelectual. As suas origens são muito diferentes, a sua importância relativa, igualmente, as suas datas, igualmente, etc. É assim que o trabalho de organização da antologia se dirigiu principalmente no sentido de propor ligações, expressas no agrupamento dos textos e nos títulos que levam em epígrafe. Tratou-se nos três primeiros capítulos de analisar o cinema e sempre na sua evolução histórica, pretendendo os dois últimos tirar conclusões de ordem estética e política. Assim retrata-se como pano-de-fundo, referência universal, o cinema americano, abordando inicialmente a contestação ao nível do conteúdo político sem alteração da forma e do seu último significado ideológico. É a sobrevivência pela «politização de consumo» de uma fórmula nascida directamente do desenvolvimento do cinema em sociedade capitalista. Nesse pano-de-fundo emergem contestações mais ou menos significativas, passando pelo neo-realismo, pelo cinema-verité, pelo cinema-escrita e pelos novos cinemas. A análise teórica dos limites dessas contestações lança a discussão de um cinema militante, confrontado com a realidade da América Latina ou com o rescaldo do Maio 68 francês. Neste itinerário juntam-se estudos teóricos e declarações de realizadores de cinema pretendendo assim enriquecer as perspectivas finais de um confronto que se delinea como esboço de uma síntese a executar de modo mais afirmativo.

5. Pela progressividade dos vários textos pretendeu-se construir em primeiro lugar uma obra de introdução para o espectador comum, que lhe forneça, de modo imediatamente mais dialéctico, algumas informações sobre a evolução das formas cinematográficas e sobre a sua

inscrição nos domínios da cultura e da ideologia. Porém o itinerário dos textos encerra claramente uma posição crítica, que ao pretender compreender a evolução estética do cinema abre novas perspectivas à criação dos autores de cinema, e é nessa óptica uma proposta que se lhes dirige. Pretende ainda ser um contributo para a valorização da discussão crítica e teórica em Portugal sobre o cinema, podendo assumir um papel facilitador de uma intervenção em termos de acção cultural que a crítica de cinema nas novas condições terá de contemplar. Que ao menos dois objectivos não sejam frustrados nas intenções desta antologia: o combate ao simplismo e ao dogmatismo. O simplismo tem sido a desonestidade intelectual pseudo-radical de muitos textos que se dispensam da análise das obras, das suas contradições e do seu potencial subversivo num juízo global e mecanicista sobre as estruturas de produção de cinema. Também uma crítica mais subjectivista se dispensa da análise das obras na apreciação das opiniões políticas dos seus autores e do seu «engagement» de entrevista. O dogmatismo, pai incógnito desses vícios demissionistas, exprime-se por uma teoria marxista, mais ou menos escolástica, de resposta segura e auto-suficiente para toda e qualquer questão mesmo pertinente, que nega as legítimas dúvidas quando não as anatematiza violentamente, denunciando o mais retrógrado espírito de ortodoxia.

Porto, 22 de Outubro de 1974

António Roma Torres

NOTA: Nos textos reunidos nesta antologia não se respeitaram as tradicionais indicações de transcrição parcial ou de supressão de notas do texto original. Optou-se por tal critério unicamente em função das intenções dialécticas da justaposição dos vários textos, como montagem de citações que encerra um significado que se extrai das suas relações novas e originais. Só aliás o seu enquadramento no conjunto determinou tais supressões, que todavia respeitaram o sentido original e individual de cada texto. A indicação bibliográfica do texto original permitirá conotações que ao estudioso poderão interessar.

I. O NASCIMENTO DUMA INDÚSTRIA

1. A RELAÇÃO ESPECTÁCULO-ESPECTADOR

Pascal Kané

Com Hollywood o cinema mudou de estatuto. Até aí, no deslumbramento da descoberta, os cineastas não tinham tomado consciência de que um novo grupo «social» tinha pouco a pouco aparecido: o público. Depois, a consciência do público, impondo-se cada vez mais aos cineastas americanos, reduziu muito rapidamente o campo de acção destes para privilegiar um só aspecto do cinematógrafo: O ESPECTÁCULO.

Pequena revisão histórica

Nos primeiros tempos do mudo o cinema não passava de imagens: imagens do mundo da época (Lumière) ou imagens «imaginárias» (Feuillade, Méliés), que contudo se abstinham de fazer esquecer ao espectador o artifício fundamental sobre que repousava a criação cinematográfica. Se o tivessem desejado não o conseguiriam, aliás, tão rudimentar era a técnica, irrisórios os meios de que dispunham e pouco institucionalizado o trabalho.

Ao aperfeiçoarem-se, as técnicas cinematográficas dirigiram-se para direcções opostas: o expressionismo (que deixaremos de lado), o cinema russo mudo e o cinema hollywoodiano. Tentemos definir o que caracteriza cada uma destas tendências. O cinema russo, à partida, tentou teorizar a sua prática (Eisenstein, Koulechov). Reflectindo sobre a sua especificidade, imediatamente se ergueu ao nível de um meio de expressão incomparável. No cinema de Eisenstein por exemplo, sem dúvida o mais intelectualizado de todos, a reflexão teórica leva directamente a uma prática: a montagem de **Oktiabr** é a pura e simples concretização das teorias de Eisenstein sobre a montagem.

A originalidade desta prática do cinema é a seguinte: a prática com fundamento teórico «prevalece» sobre a prática técnica. Isto significa que os estados de fabricação

do filme não são institucionalizados de uma vez por todas: pelo contrário cada autor impõe a sua concepção de montagem, de encenação, de actuação do actor. Consequência: o espectador não está marcado por uma prática instituída do cinema. Para ele a noção de espectáculo está ligada à de trabalho intelectual, pois este trabalho é necessário para a compreensão do filme.

O cinema hollywoodiano pelo contrário orientou-se pouco a pouco para uma via totalmente oposta: preeminência da «prática» sobre a «teoria». Para compreender esta evolução é preciso, como sempre, recorrer a considerações económicas. Desde a sua aparição o cinema tornou-se, nos Estados Unidos, uma mercadoria. Os imperativos de rendimento impuseram um certo modo de fabricação do filme: trabalho em estúdio, técnicos regulares, material aperfeiçoado... Estas imposições privaram o cineasta de uma grande parte da sua liberdade; ao assinar um contrato com uma casa de produção aceitava um certo número de obrigações. Deixava de poder dirigir o filme a seu gosto, impor o seu ponto de vista sobre a montagem, etc. A partir daí todas essas práticas ficaram estabelecidas, isto é feitas em conformidade com um MODELO GERAL válido para todos os filmes. Não vamos agora discutir este modelo, mas não deixa de ser útil tirar dele algumas conclusões: impondo assim a toda a criação a imagem normativa de um modelo, Hollywood enterrou durante muito tempo o seu cinema na idade teológica do Código e da Lei. À vista a mais importante incidência: o filme veicula uma ideologia (a que postula o Modelo) sem poder em momento nenhum apreender esta ideologia e pô-la em causa, pois que está inscrita no próprio processo de fabricação do filme. (O que não significa, evidentemente, que o cinema americano deva ser rejeitado como veículo inconsciente duma certa ideologia: com Griffith que inventou a narração e depois os grandes cineastas modernos — Lang, Hitchcock, Ford, Lubitch, Chaplin, etc. — pelo contrário, o cinema foi levado ao auge).

A implicação mais importante desta prática de cinema é o nascimento, como dissemos, de um verdadeiro «grupo» social: o público do cinema.

Contrariamente ao espectador russo, habituado a ver filmes ao mesmo tempo muito variados na sua concepção e todos de acordo com a realidade político-histórica da época, o espectador americano habituou-se pouco a pouco

a filmes feitos sobre o mesmo modelo e referindo-se pouco à realidade da época (o que faz sobressair ainda mais a coragem dos Griffith, Vidor, Lang... que abordaram frequentemente este assunto).

Cada vez mais o cinema americano se habituou a assemelhar-se a uma droga: o espectador queria esquecer o quotidiano, projectar-se em personagens ideais, em suma viver por procuração. Daí o fervor pelos filmes de aventuras, os cenários sumptuosos, os heróis «positivos» (e por consequência as «estrelas», imagem duma super-humanidade idealizada).

O cinema russo requeria toda a atenção do espectador: ver um filme era um acto intelectual, uma abertura da consciência ao mundo. O espectador era considerado como um «igual»: nem pensar portanto em mentir-lhe sobre o principal artifício da criação cinematográfica. No cinema americano dá-se exactamente o contrário: a relação do espectador com o filme é uma relação de pura fascinação: projectando-se inteiramente este abandona toda a consciência crítica. Enganar o espectador sobre a natureza artificial do espectáculo, isto é, naturalizar-lhe o funcionamento tanto quanto possível, foi o principal instrumento do hollywoodismo para satisfazer o seu público.

A contestação do modelo clássico

Durante muito tempo, este esquema não foi perceptível. Os técnicos da elaboração fílmica estavam excessivamente institucionalizados — e esta ordem imposta na criação muito sistematicamente aplicada — para ser posta em causa. Além disso o modelo mostrava-se universal (desaparecimento do grande cinema russo, integração do expressionismo por parte de Hollywood).

De facto a contestação só podia vir do exterior, dum local suficientemente neutro para que o esquema hollywoodiano não fosse vivido do interior mas relativizado, isto é confrontado com outras práticas cinematográficas. Foi precisamente esta função que o cinema europeu desempenhou nestes últimos anos. E se nos alongámos sobre a prática russa do cinema, foi porque este modelo teve uma importância muito particular na REAVALIAÇÃO a que o cinema americano foi submetido.

Podemos encontrar a causa desta exigência de reavaliação na aquisição — ou requisição — duma CONSCIÊNCIA POLÍTICA. O cinema hollywoodiano que se acreditava, com raras exceções, despolitizado, acabou por este motivo por levantar algumas suspeitas. Depois o espectador e o cineasta europeus, de uma consciência política evoluíram para uma consciência mais vasta: A CONSCIÊNCIA IDEOLÓGICA. A partir daí esclarecia-se o modelo hollywoodiano: não só despolitizado como se pensava, mas fortemente ideológico ao mesmo tempo. A destruição (ou mesmo a «destruição» metódica) deste modelo tornou-se então indispensável como ÚNICA POSSIBILIDADE DE RUPTURA ou de tomada de consciência efectiva (seguida de efeitos) da ideologia que o sustentava. (1)

Tentemos abordar mais concretamente este modelo — de que temos estado a falar tão abstractamente. O filme hollywoodiano, como dissemos, é antes de mais um espectáculo. E o local desse espectáculo é o Palco. É inteiramente no palco — no estúdio — que se faz o filme hollywoodiano. Daí resultam duas consequências importantes:

1. — A rodagem em estúdio, isto é o trabalho de encenação, é o momento supremo da criação. Todas as outras fases da criação estão submetidas a esta: o argumento é uma preparação da rodagem; a banda-sonora deve respeitar os barulhos reais, de modo que estejam de acordo com a imagem (sonorização), a música deve acentuar (dramatizar) certos momentos, isto é, facilitar a leitura. Do mesmo modo o filme é montado com a única preocupação da legibilidade.

2. — O filme é portanto inteiramente determinado por condicionais espaço-temporais. O espaço-tempo captado na rodagem não será refeito em momento nenhum posterior: permanecerá numa pura relação de analogia com o espaço-tempo real.

Todo o fascínio exercido pelo filme reside nesta falsa relação de analogia que tenta introduzir: naturalizando a

(1) O filme hollywoodiano não pode romper com a ideologia que veicula pois que é o próprio mecanismo da sua criação que o faz nascer. Ele pode apenas DESDOBRÁ-LA: mostrar claramente que esta ideologia é PRODUZIDA pela prática que ele adopta. É este reflexo que liberta um certo número de grandes cineastas americanos (europeus, japoneses) da «inocência ideológica» em que se quer por vezes encerrá-los.

criação artística, o cinema clássico tira-lhe toda a dimensão: a obra deixa de ser uma tomada de consciência de uma certa realidade, é a própria realidade. A importância «social» da obra de arte deixa de residir no recuo que faz em relação ao real, para passar a estar na precisão com que «restitui» (copia) esse real.

Eis a ideologia profunda de todo o cinema baseado no fascínio do espectador, (sobre) no espectáculo, identificado de forma mistificadora com um olhar.

Esta compreensão ideológica do cinema hollywoodiano (e mais geralmente clássico), foi um certo cinema europeu marginal que no-la fez adquirir. Godard claro, pulverizando a concepção tradicional do argumento e devolvendo a liberdade à banda-sonora, mas também Delvaux, Pollet, Skolimowsky, Lewis, Tati, etc., e mais recentemente Straub, Garrel, Borowczyk...

A criação artística não permite marcha-atrás: um certo cinema venceu. «Fazer espectáculo», «fascinar o público»... já não é possível hoje: o cinema perdeu definitivamente a sua inocência.

PASCAL KANÉ
(in ROMAN POLANSKI,
Les Editions du Cerf, Paris, 1970)

2. O CINEMA AMERICANO DE HOJE

Jean-Pierre Coursodon
Bertrand Tavernier

A evolução do cinema americano durante os anos 60 bem poderia ser um dia considerada como a mais profunda e a mais radical que esta indústria conheceu durante a sua história. Até ao presente, seja qual for, a importância das transformações muitas vezes surpreendentes que afectam Hollywood não pode escapar a ninguém. Apercebendo-se dos acontecimentos apenas de 1966, um jornalista exprimia um sentimento bastante generalizado ao escrever: «Foi o ano da morte dos titãs, da decadência das dinastias, da reabilitação da guarda do palácio, do nascimento dos paradoxos» (1). Vamos esboçar rapidamente os traços mais característicos desta evolução que está em curso, (...).

1. **Decadência da autonomia corporativa** — Como consequência da complexidade crescente dos problemas de financiamento e gestão, as grandes firmas cinematográficas cedem cada vez mais à penetração de interesses exteriores. Os representantes dos bancos (2) assim como accionistas importantes mas, por outro lado, estranhos à profissão, infiltram-se nos conselhos de administração e tentam aí por todos os meios controlar a política (o exemplo mais espectacular deste género de prática é fornecido pela «dissidência» de Philip J. Levin na Metro e a luta

(1) William Tusher, in *Film Daily Yearbook* (1967).

(2) Um exemplo flagrante da parte pertencente aos financeiros na actividade cinematográfica é fornecida pela carreira de Serge Sementenko, vice-presidente da First National Bank de Boston até 1967 e membro do Conselho de Administração de Warner Bros, de 1956 a 1967. Responsável, nesta dupla função, pelo financiamento de numerosos filmes da Warner, negociou em seguida a fusão Warner-7 Arts tendo sido depois eleito para o Conselho de Administração da Columbia onde organizou o resgate por uma firma americana de 400.000 acções Columbia até aí na posse do Banque de Paris et des Pays-Bas.

aberta que o opôs ao Presidente-Director O'Brien). As numerosas fusões destes últimos anos são a manifestação extrema desta dependência nova de Hollywood. Nada menos de quatro grandes companhias se fundiram em cinco anos: **Universal** com **M.C.A.** (1963), **Paramount** com **Gulf and Western Industries** (1966), **United Artists** com **Transamerica** (1967) e **Warner Bros** com **7 Arts** (1967). Por outro lado, o futuro da **M.G.M.** será sem dúvida consideravelmente afectado pela aquisição, em 1959, de 40% das suas acções por Kirk Kerkorian, milionário de hotelaria que tem atrás de si, entre outras, a Transamerica, o que levou a pensar numa eventual absorção da **M.G.M.** pela **United Artists**! Absorção é em todo o caso a palavra a utilizar para a **Universal**, **Paramount**, **U.A.**, e embora em menor medida, **Warner**, que se tornaram com efeito filiais das companhias aquisidoras. É interessante notar que entre estas últimas, uma só (**7 Arts**) fazia parte da indústria cinematográfica antes da fusão; não era ainda essencialmente o processo de distribuição de velhos filmes às cadeias da televisão. Podemos portanto falar sem exagero dum investimento progressivo do cinema por empresas a ele estranhas. Seria contudo um erro considerar esta evolução como uma queda da indústria cinematográfica e um perigo para o seu futuro. Trata-se antes de mais de reconverter esta indústria que, economicamente, parece só ter a ganhar com a inserção no funcionamento de grandes corporações financeiramente muito sólidas e de actividades muito diversas. Tais organizações estão melhor adaptadas às condições aleatórias da economia cinematográfica moderna do que o estavam as firmas produtoras na forma tradicional. As finanças de **Paramount** e de **Universal** nunca estiveram tão seguras como desde as respectivas fusões. Pode-se pensar que se passa o mesmo com a **Warner**, cujas acções têm estado continuamente altas desde que a **7 Arts** tomou o comando. Tudo leva a crer que esta evolução é irreversível e que a indústria do cinema está destinada a ser cada vez menos autónoma; perda de independência que, em contrapartida, lhe garante uma maior estabilidade económica.

II. Internacionalização da produção — A explosão corporativa descrita atrás corresponde uma explosão geográfica que é também, bem entendido, económica e artística.

De há alguns anos para cá o termo «Hollywood» não passa de uma comodidade de expressão, e os filmes rodados em Hollywood mais não representam do que uma fracção da produção americana no conjunto. A participação dos interesses do cinema americano na produção internacional tornou-se aliás tão importante e tão complexa que a noção de «filme americano», que, mais ou menos até 1950, era suficientemente clara para todo o mundo, estética e economicamente, está em vias de perder todo o significado. Numerosos filmes rodados nestes últimos anos são de nacionalidade incerta, e continuarão a sê-lo enquanto não for encontrado um critério estável e objectivo para a determinar. Pode-se duvidar de que venha a ser estabelecido um tal critério, e seria sem dúvida mais razoável abandonar como caduca a tradicional identificação dos filmes com o seu «país de origem»⁽³⁾. Porque se nos primeiros tempos da «produção desertora» (em que a participação americana continuava quase sempre fortemente maioritária financeira e artisticamente) ainda era possível essa identificação, já não se passa o mesmo desde que numerosas produções, artisticamente europeias 100%, são parcial ou totalmente financiadas por firmas americanas. Pode-se continuar a falar de «produção desertora» no caso de filmes como **Blow Up**, **Alfie** ou **Georgie Girl**? Estes filmes ingleses foram no entanto rodados com dinheiro americano, e dos seus distribuidores, **M.G.M.**, **Paramount** e **Columbia** respectivamente.

III. Política dos grandes orçamentos e dos negócios seguros — A economia do cinema americano já não se baseia na produção em série mas em filmes pouco nume-

⁽³⁾ Conscientes desta dificuldade os redactores dos *Cahiers du Cinéma* comentavam-na numa nota anexa à «Lista dos Filmes Saídos» (lista por nacionalidade) do seu número 185. Eis o essencial, que nos parece resumir bastante bem o problema: «A abundância das co-produções, oficiais e officiosas, torna penosa uma estrita classificação de nacionalidade. O único argumento determinante seria o exame do orçamento de produção, contendo, segundo os países, a respectiva parte de capitais. *The Bible* por exemplo, foi rodado com capitais italianos, mas o conjunto da distribuição (e, da mesma maneira, do reembolso de capitais) cabe à 20th Century Fox e portanto aos bancos americanos. Sendo a própria organização bancária ao escalão internacional (e jamais autónoma e nacional), sendo americanos o realizador do filme e a maioria das vedetas, situamos o filme na rubrica Estados-Unidos mas poderíamos também colocá-lo no meio dos filmes italianos».

rosos de grandes orçamentos. Nesta perspectiva duma produção muito pouco abundante para que os orçamentos possam em média equilibrar-se (como acontecia por exemplo durante os anos 30) cada filme põe um problema económico particular, e o fracasso dum empreendimento particularmente custoso corre o risco de pôr uma situação difícil ao produtor: reticências dos bancos, companhias de seguros e outros empresários, sem os quais qualquer produção comercial é hoje praticamente impossível. Vimos, no tempo dos **Cleopatra** e **Mutiny on the Bounty**, companhias tão prestigiadas como a Fox e a M.G.M. jogar praticamente o seu futuro numa única super-produção. Ainda que Hollywood tente evitar a reprodução de trabalhos tão arriscados, é incontestável que o filme de grande orçamento se tornou a norma, o elemento de base da produção americana.

A vontade de fazer de cada filme um empreendimento «seguro» apesar das somas consideráveis investidas explica a abundância de adaptações de romances e peças que fizeram sucesso, quer dizer, de veículos considerados «pré-vendidos» por causa dum título célebre. Desde o momento em que um filme tem assim assegurada, em princípio, uma grande audiência, os empresários não hesitam em avançar com somas enormes para a sua produção e promoção, enquanto que se opõem a correr riscos por um assunto «original», mesmo que o orçamento seja muito mais modesto. Parece, aliás, que a profissão adoptou o princípio de que o interesse do público por um filme, e logo as receitas, estão em função da importância do orçamento. O facto de os números lhes darem razão muitas vezes explica-se, sem dúvida, pela evolução da concepção do espectáculo cinematográfico desde o aparecimento da televisão; os espectadores têm ao domicílio o equivalente aos antigos produtos de série, sem falar dos próprios filmes antigos; portanto só vão ao cinema para filmes excepcionais. Seja como for a desapareição dos pequenos e médios orçamentos é um facto comprovado. Aliás, mesmo os filmes modestos custam hoje muito mais caro do que há quinze ou vinte anos, não só por causa do aumento geral do custo de vida, mas também porque se consagra muito mais dinheiro do que antigamente a todos os aspectos da produção: os filmes são em média muito mais longos, a decoração é mais cuidada, o emprego da cor está generalizado ⁽⁴⁾. Existe ainda, é certo, uma produção em série,

que pode ser muito rentável, como o prova o sucesso de uma companhia como a **American International**, mas que só se dirige a um público de «teenagers» pouco exigentes, e as possibilidades que tem um realizador de conseguir fazer de um desses filmes uma obra interessante, ou simplesmente de se fazer notar, são muito mais limitadas do que o eram antigamente na série «B». Mas mais ainda do que os filmes de série propriamente ditos, o que falta ao cinema americano de hoje é um tipo de produção «média» a igual distância da superprodução e da série anónima, categoria que durante os anos 40, por exemplo, agrupava a maior parte dos filmes interessantes, e que permitiu a revelação de numerosos jovens talentos (Ray, Mann, Dassin, etc.) ⁽⁵⁾.

IV. Agonia de Hollywood — Ainda que esta conclusão pretenda ser essencialmente um balanço objectivo, parece ser impossível excluir certas considerações de ordem crítica sobre a evolução estética do cinema americano moderno. Estas considerações são, de resto, demasiado evidentes para que se possa ver nelas qualquer falta de objectividade. Reparemos em primeiro lugar, entre os traços evidentes, na dicotomia que afecta desde há alguns anos a evolução económica e a da arte do filme. A primeira, desde as grandes crises dos anos 50 que não era tão estável; a segunda é pelo contrário bastante decepcionante. Após um longo período de desequilíbrio, a indústria reorganizou-se tão habilidosamente que a qualidade e mesmo o produto financeiro da produção cinematográfica parecem por vezes não ser mais do que um factor secundário do seu bom funcionamento ⁽⁶⁾. A esta vitalidade da indústria opõem-se a degradação e o desaparecimento pro-

⁽⁴⁾ Em 1966, foram produzidos pelos Estados-Unidos em preto e branco menos de duas dezenas de filmes. Não desprezíveis esteticamente e comercialmente podem ser considerados menos de cinco ou seis.

⁽⁵⁾ Observemos a este propósito que a crítica francesa expressou várias vezes a sua admiração por um género de cinema americano que qualificava de «série B» mas que, pela relativa importância dos seus orçamentos, escapava na maior parte das vezes a esta categoria. Os filmes pertencentes, falando estritamente, à série B eram aliás raramente explorados em França.

⁽⁶⁾ Pôde-se afirmar, por exemplo, que a televisão tinha salvo Hollywood da extinção pura e simples. A este propósito ver o nosso estudo sobre as relações cinema-televisão.

gressivos de todas as características outrora ligadas à noção de «cinema americano». Claro que as Cassandras nunca faltaram, de há meio século para cá, para diagnosticar, com intervalos regulares, a extinção inelutável dessa Phenix que renascia sempre precisamente das suas cinzas. Não pretendemos aqui juntar-nos à multidão imprudente desses augúrios, mas simplesmente constatar que um cinema que conhecemos e amámos já não existe. Se qualificamos esta evolução de «decepcionante», não é por nostalgia por esse cinema desaparecido que, aliás, não seria capaz de continuar hoje e não corresponderia ao que esperamos do cinema, mas porque ainda nada de válido tomou o seu lugar.

Dissemos que ainda havia filmes, mas não cinema americano. Outrora, efectivamente, o cinema de Hollywood dava a impressão de ser uma entidade independente e não simplesmente a soma de talentos e obras. As obras primas que produzia não contradiziam a imagem que tínhamos dessa entidade; pelo contrário, apareciam como produtos naturais duma certa concepção do cinema, enquanto que as obras-primas do cinema francês contemporâneo, por exemplo (como **La Règle du Jeu**), eram sempre **excepções** contrastando radicalmente com o espírito geral da produção francesa.

Por outro lado, como fez notar François Truffaut (e este ponto está aliás logicamente ligado ao precedente), a América era o único país onde o filme não ambicioso era de qualidade. Hoje já não há «filmes não ambiciosos», pelo menos no sentido em que Truffaut os entendia. O alto nível da produção média, que era um dos atractivos principais deste cinema, não passa duma recordação pois que mesmo esta produção desapareceu quase inteiramente.

A decadência dos géneros que formavam a ossatura do cinema americano é uma consequência deste fenómeno: a existência dum género baseia-se no número e a produção americana tornou-se demasiado fraca para se poder subdividir em géneros distintos (policia, western, musical, etc.), que agrupassem dezenas de filmes por ano, como acontecia antes de 1960. O «musical» enquanto género, por exemplo, já não existe, não porque já não se façam comédias musicais mas porque um título por ano não basta para fazer um género.

Evidentemente que a desapareição de um determinado género pode ter diversas causas; nem todos foram tão gra-

vemente atingidos, ou da mesma maneira. O musical, enquanto forma cinematográfica original, desapareceu principalmente por razões económicas e foi uma típica vítima do que atrás mencionámos como política dos grandes orçamentos e dos empreendimentos seguros: os musicais eram caros, deixaram de se fazer, excepto em algumas raras superproduções que ficam ainda mais caras mas que estão «prevenidas» pela crença do seu sucesso na tela.

Quanto aos outros géneros as coisas passaram-se de um modo um pouco diferente e é preciso ter em conta uma certa desconsideração dos géneros devida à «sofisticação» crescente dos espectadores. Esta desconsideração, aliás, existiu sempre em maior ou menor grau, mas era pouco importante enquanto existia um público bastante numeroso (crianças e adultos de gestos «simples») para fazer o sucesso do género popular. Assim o western proliferou durante décadas apesar da indiferença e desprezo geral dos críticos e dos espectadores sérios que quase nunca distinguiram entre a enorme produção de série e as obras importantes, ao ponto de ainda hoje, para muitos americanos, a palavra ser sinónimo de «série Z», ou filme para crianças. Logo que o western perdeu o seu público tradicional (que fica hoje diante da televisão) fizeram-se esforços para o «adaptar» aos gostos de um público mais «evoluído» que escarnecia dos «shoot-em-ups» clássicos. Esta tendência (western «adulto», psicológico, etc.) é certo que produziu obras interessantes e renovou o género, mas também contribuiu para o desnaturar. Quanto ao filme policial, também desapareceu enquanto género tanto por razões psicológicas e sociais como económicas: o gangsterismo moderno não tem atractivo nem é pitoresco e já ninguém é tão ingénuo a ponto de acreditar na virtude da polícia. Os raros filmes que restauram o género refugiam-se na história (**St Valentine Day Massacre; Bonnie and Clyde**), num estilo referencial ou na paródia (**Harper; Dead Heat on a Merry-Go-Round**), quando não fazem do género um simples pretexto (**In the Heat of the Night**).

Esta desagregação dos géneros não está ligada só a razões económicas mas também, entre outras coisas, ao esforço deliberado da parte dos produtores para seguir a evolução psicológica do público e melhor satisfazer os seus gostos, reais ou imaginários. O mesmo se pode dizer do conjunto da produção contemporânea. O cinema americano, seja sinceramente ou por pura inquietação comer-

cial, tanto faz, quer hoje reconhecer e expressar a extraordinária confusão que estes últimos anos trouxeram às atitudes psicológicas, sociais e morais dos americanos. Considera-se muitas vezes, nos Estados Unidos, que o cinema de Hollywood se tornou «adulto» durante os anos 60. Anteriormente, prisioneiro dos tabus puritanos, vítima de todas as censuras e, em primeiro lugar, do seu próprio Código, só podia dar da vida uma visão absurda e infantil, sem relação com a realidade. Ora, depois dos primeiros golpes audazes de Preminger, em 1953, as velhas proibições cederam quase todas; hoje em dia pode-se, praticamente, tratar qualquer assunto de qualquer maneira. Mas muitos americanos que apenas começam, graças a essa liberalização, a encarar o cinema a sério, dificilmente admitem que essas limitações tradicionais, por irritantes e constrangedoras que tenham podido ser, fizessem parte integrante de uma estética cuja elaboração influenciaram, e que sem elas perde o sentido e caduca. A vitória sobre os tabus e as censuras é certamente uma vitória apreciável, mas como muitas vitórias, origina perdas que a compensem. Até agora temos sobretudo a impressão de que Hollywood não sabe o que fazer com a sua nova liberdade e que a maturidade adquirida é mais aparente do que real. Por exemplo, a multiplicação completamente gratuita dos personagens homossexuais nos filmes recentes, não deixa de ser tão infantil como o antigo tabu que proibia qualquer alusão à homossexualidade. Ainda aqui, não se trata de lastimar o passado, mas simplesmente de constatar que o novo cinema americano ainda não se soube adaptar e pôr ao nível das exigências de uma libertação média das suas antigas constrições.

V. Uma nova raça de produtores — Durante os anos 1955 o funcionamento tradicional da máquina hollywoodiana, com os seus graves defeitos mas também as suas imensas qualidades, sofreu bastante com a substituição progressiva dos seus antigos produtores e do seu funcionamento por novos produtores que são muitas vezes os próprios actores ou os seus agentes. Ora o produtor tradicional, ainda que em primeiro lugar preocupado com o sucesso comercial, tinha muitas vezes uma experiência do trabalho e uma competência profissional que contribuíam em muito para o êxito artístico e que faltam na maior parte das vezes aos recém-chegados.

Na época da grande crise do cinema americano, numerosos actores tomaram consciência da sua importância económica (o facto de que o sucesso dos filmes se baseava em grande parte no aparecimento do seu nome no género), e serviram-se disso para modificar a sua posição no interior da indústria e obter maiores vantagens. Para muitos, a primeira etapa nesta via foi obter, em lugar ou além dos cachets, percentagens sobre as receitas. Era uma vitória do ponto de vista fiscal, pois os impostos sobre os benefícios das sociedades são menos pesados do que os impostos sobre altos salários; mas também, tais cláusulas transformavam as vedetas, de simples empregados, em companheiros interessados na carreira, nas receitas do filme, e por consequência, no seu fabrico. Daí a passar à produção era um passo. Tinha passado a era dos grandes contratos exclusivos com as grandes companhias e a maior parte das vedetas encontravam-se muito mais livres para negociar com os estúdios, aproveitando, por outro lado, com a generalização da produção independente. A vaga dos realizadores que se tornaram produtores, sucedeu a dos actores. Muitas vedetas realizaram assim um velho sonho: deixar de ser objectos nas mãos dos realizadores e produtores, controlar os seus próprios «veículos» em todos os estádios de realização, e mesmo dirigi-los eles próprios ou através de pessoa interposta, contratando o actor muitas vezes o realizador mais dócil, o mais favorável às suas concepções.

Este novo sistema, muitas vezes criticado, teve resultados muito variáveis, do excelente ao catastrófico, mas é hoje, seja o que for que se pense dos seus méritos, um facto verificado que convém aceitar e não contestar. Não é exagero dizer que a maior parte das grandes vedetas americanas têm actualmente interesses mais ou menos importantes, mais ou menos directos, na produção; não é raro até que produzam filmes onde não entram (Jack Lemmon para **Cool Hand Luke**, Kirk Douglas para **Grand Prix**, etc.).

Um fenómeno mais recente e talvez ainda mais importante é o da inversão da produção pelos empresários. Com efeito, não podendo as vedetas transformar-se em homens de negócios, em «executivos» a tempo inteiro, os seus agentes foram progressivamente gerindo os seus interesses, e portanto, naturalmente, a interessarem-se pela produção. Infelizmente a maior parte deles, especialmente

os mais jovens, estão longe de ter a competência, a experiência profissional dos grandes produtores tradicionais que, muitas vezes, passaram literalmente a vida nos estúdios. O essencial para estes recém-chegados não é tanto fazer um filme como «organizar um negócio»: adquirir os direitos dum romance ou de uma peça numa selva onde a caça às «properties» é objecto de intrigas constantes, reunir fundos, entender-se com um estúdio, pôr a equipa a funcionar, em geral segundo os gostos pessoais da vedeta, etc. Mas aí pára, na maior parte das vezes, a actividade destes produtores de escritório e de salão, incapazes de tomar em mãos a produção efectiva de um filme. Além disso, a sua falta de cultura cinematográfica, a sua ignorância do que se fazia antes de eles entrarem para a profissão, numa palavra, a sua falta de perspectiva, limita muito e tende a prejudicá-los tanto comercial como esteticamente. Assim, a um realizador com talento e experiência mas que conhecem mal porque é duma geração precedente, preferirão em geral um homem do seu grupo, do seu meio, da sua geração, um homem com quem eles e as vedetas se possam entender e cujo trabalho conhecem. Claro que esta atitude favorece os novos cineastas, o que não deixa de ser bom, mas o talento entra raramente em linha de conta. Os cinéfilos a quem intriga o silêncio de numerosos realizadores de talento e a actividade de numerosos medíocres, sabem algo a esse respeito. O recurso a pessoas sem talento não é aliás o único resultado dos «produtores-agentes». Parece que o espírito de grupo, as relações pessoais, motivam numerosos produtores neste domínio, em muito maior grau do que na época em que a maior parte dos realizadores eram **empregados** de estúdios a quem se confiava um trabalho pela competência, êxito comercial, e não pelas suas relações. Como explicar de outro modo, por exemplo, que Andrew V. McLaglen que por dez vezes provou a sua mediocridade, continue a dirigir produções importantes? O fracasso comercial de **The Way West** (apesar das três supervedetas, do grande orçamento, do assunto interessante) não impediu McLaglen de dirigir um outro super-western no ano seguinte (**Bandolero**). Poder-se-iam multiplicar os exemplos.

VI. **Degradação do «star-system»** — Enquanto que as grandes vedetas, que começaram a aparecer em 30 ou 40, envelhecem, se retiram ou se fazem homens (e mulheres)

de negócios, a substituição dos intérpretes do cinema americano faz-se com muita dificuldade. Este fenómeno talvez não seja tanto devido a uma penúria de talentos como às dificuldades de passagem de um sistema a outro. Parece que a era das «stars» terminou, apesar da sobrevivência de alguns monstros, aliás cada vez menos sagrados, nos quais ainda é possível basear um filme. Mas se a vedeta moderna deixou de ser um ídolo, um mito, um objecto fabuloso, se o público deixou de ir ao cinema para ver este ou aquele intérprete (vai, conforme os casos, ver a adaptação de um romance ou de uma peça de sucesso, uma produção espectacular, um assunto audacioso ou a obra de um determinado realizador), os produtores hollywoodianos, no conjunto, portam-se como se continuassem a acreditar nas virtudes do «star-system» do qual cada ano que passa confirma um pouco mais a ruína. Começam precisamente, como o decénio está a chegar ao fim, a tirar as lições de quinze anos de esforços infrutíferos para moldar as personalidades ao velho molde caduco que servia há cinquenta anos. Significativo no entanto foi o fracasso total das diversas tentativas para elevar certas actrizes a «sex symbols» à Harlow ou à Monroe: Kim Novak, Carrol Baker sossobraram na indiferença, até no ridículo, e a sua carreira abortou miseravelmente. É aliás impressionante que um produtor comercialmente avisado como Levine, querendo relançar Carrol Baker, que vegetava desde **Baby Doll**, a tenha feito interpretar por duas vezes papéis de stars dos anos 30 (**Harlow; The Carpetbaggers**), sublinhando desse modo o carácter irremediavelmente anacrónico do produto. Podemos dizer o mesmo a propósito de Robert Aldrich reconduzindo Kim Novak ao cinema para lhe fazer interpretar, também a ela, o papel de uma vedeta hollywoodiana à moda antiga. Quanto às actrizes mais novas que foram lançadas durante os anos 60, bem poucas conseguiram impor-se, quer por falta de personalidade quer por terem sido muito mal utilizadas (como Jane Fonda, que poderia ter sido uma grande actriz mas que praticamente não interpretou nada de válido desde **The Chapman Report**). Dito isto, é muito cedo para fazer prognósticos sobre a futura carreira de actrizes dotadas como Sandy Dennis, Faye Dunaway, Mia Farrow ou Elizabeth Hartman, cuja carreira dependerá sobretudo do uso que se fizer do seu indiscutível talento. O que é certo

é que nenhuma destas recém-chegadas se parece, de perto ou de longe, com uma actriz tradicional.

Nos homens também a nova geração teve dificuldade em impor-se. Alguns actores relativamente jovens (Steve McQueen, George Peppard) fazem uma carreira digna mas é improvável que venham a atingir a estatura mítica de um James Stewart, de um Spencer Tracy. De facto as revelações destes últimos anos não pertencem a jovens mas a antigos actores de segundo plano que andam pelos quarenta anos (Lee Marvin, Walter Mathau) que se tornaram vedetas a despeito de todas as tradições. Note-se que se os grandes veteranos conservam um prestígio considerável, se sente muitas vezes a necessidade, para atrair o público, de reunir dois ou mesmo três no mesmo género: Widmark-Fonda (**Madigan**), Stewart-Fonda (**Fire-creek**), Wayne-Mitchum (**El Dorado**), Mitchum-Douglas-Widmark (**The Way West**), etc. Estas distribuições são o sinal de uma certa desvalorização do poder atractivo da vedeta, uma vez que são necessárias duas ou três onde outrora bastava uma; o facto de isto se passar unicamente com os homens está relacionado com a desapareição progressiva de actrizes capazes de fazer vender um filme. Assim, ao par tradicional que outrora partilhava o título do cartaz, sucederam os tandens, ou trios, masculinos de hoje, sendo os papéis femininos relegados para segundo plano e aparecendo as suas intérpretes entre as «co-stars», em pequenos caracteres, na lista dos segundos papéis.

VII. Os jovens realizadores: «penúria» de talentos ou falta de recuo? — Tanto no que respeita aos realizadores como aos intérpretes seríamos tentados a dizer que o cinema americano actual deixou de ser «hollywoodiano» para permitir a eclosão e desenvolvimento de talentos à maneira antiga, mas que ainda o é o suficiente para favorecer um cinema moderno liberto das tradições. Convém contudo, pensamos nós, reagir contra a tendência geral da crítica francesa (mais ou menos desde 1960) para negligenciar a produção americana contemporânea em proveito de realizadores e de cinemas nacionais considerados mais «modernos» e que o são talvez com efeito, mas isso não deve justificar uma atitude de desprezo pelo conjunto dos filmes de um país que nos continua a dar obras de valor.

Claro que esta tendência crítica abusiva tem a sua explicação. A renovação pela juventude que se produziu de há dez anos para cá em tantos países, não atingiu o cinema americano de modo tão espectacular como em França, na Checoslováquia ou na Polónia. Ora os realizadores que fizeram o grande cinema americano, estão hoje quase todos postos de lado. A primeira geração, dos homens nascidos nos anos 90, ou mesmo um pouco antes, deu tudo o que podia; os seus heróis estão mortos, reformados ou perto disso. A segunda geração, a dos realizadores que apareceram durante e logo após a segunda guerra mundial conheceu um decénio muito brilhante mas vários dos seus principais representantes desapareceram em seguida desde Nicholas Ray, que já não roda mais, a Robert Aldrich que roda demais, passando por Anthony Mann que morreu depois de ter abandonado o western e ter desperdiçado o talento em algumas superproduções. A «geração da televisão», que passou ao cinema a partir de 1955, conta com homens de talento mas não com personalidades geniais que se coloquem a par de um Ford ou de um Hawks. Quanto aos recém-chegados ainda mais recentes, são ainda muito difíceis de avaliar.

Feito este balanço negativo é necessário, para ser justo, realçar um certo número de elementos positivos bastantes vezes esquecidos pelos que desprezam o novo cinema americano. Considerando-se a produção anual desde 1960 constata-se todos os anos um número de obras «interessantes» (utilizamos propositadamente este prudente adjectivo, na falta de um recuo suficiente) pouco inferior ao dos anos 40 e 50, tendo em conta a diminuição do número de filmes produzidos. Testemunham-no as listas anuais que citámos atrás para o período 1960-1965; poder-se-iam facilmente reunir outros tantos títulos notáveis para cada um dos três ou quatro anos seguintes. O pessimismo muitas vezes expresso acerca de certos realizadores é destruído pelos factos: Elia Kazan, que já não realizava, reaparece no écran com um filme que deveria logicamente ser um dos seus filmes mais pessoais, pois é uma adaptação do seu próprio romance (**The Arrangement**) onde ele afirma ter-se posto totalmente; Sam Peckinpah cuja carreira se julgava ter abortado, realizou, um a seguir ao outro, em 1969 dois filmes notáveis; Arthur Penn, que acusava inquietação depois do fracasso de **Mickey One** e **The Chase**, reabilitou-se com dois filmes brilhantes e pessoais: **Bonnie**

and Clyde e Alice's Restaurant. Não esqueçamos também que um dos filmes mais originais da história do cinema, **2001, A Space Odyssey**, veio da América e nunca poderia ter vindo de outro lado. Além disso parece que a crítica julgou muitas vezes demasiado precocemente os realizadores que apareceram durante e após 1960. A força de dar importância ao realizador, de querer a qualquer preço situá-lo, defini-lo, acaba-se por lhe exigir o máximo em cada filme, o melhor logo à partida; não é raro ver um realizador condenado a partir de um filme, um jovem cineasta posto em questão a partir da sua segunda realização. Um pouco de paciência: Ford, Hawks, Hitchcock ou Mann não se fizeram num filme. Começamos agora a adquirir uma certa perspectiva sobre homens que realizam filmes há dez anos e que assinaram uma dezenas de filmes, como Robert Milligan ou John Frankenheimer, cuja obra se revela pouco a pouco muito mais pessoal e coerente do que se julgava. No entanto muitos críticos que os catalogaram de uma vez por todas, continuam a considerá-los desprezíveis, vêem os seus filmes distraidamente ou até se absterem de os ver. Ao desprezo ignorante que o cinema americano sofreu outrora (antes de 1950) sucedeu um desprezo «competente» e superficialmente informado que origina injustiças semelhantes (por exemplo o caso do **Train**, em que Burt Lancaster fez substituir Arthur Penn por Frankenheimer, permite a cada pessoa considerar este último um «yes man» servil, sem se preocupar com uma observação mais cuidadosa ou sem reflectir sobre o assunto).

Face aos recém-vindos, não nos preocupemos em catalogar, classificar, concluir, desprezar ou considerar génio. Constatemos simplesmente que a lista de nomes e de títulos prometedores é impressionante. Citemos, para o breve período posterior a 1965: Cassavetes (**Faces**), Gries (**Will Penny**), Hellman (**The Shooting**), Hopper (**Easy Rider**), Kershner (**The Flim Flam Man**), Miller (**The Heart is a Lonely Hunter**), Nelson (**Soldier in the Rain**), Perry (**The Swimmer**), Pollack (**This Property is Condemned**), Rosenberg (**Cool Hand Luke**), Schaffner (**The Stripper**), Smigth (**Harper**), Stevens (**Hero's Island**). Nenhum destes filmes é uma perfeita obra-prima, alguns mesmo estão cheios de defeitos, mas são todos suficientemente atraentes para que os seus realizadores mereçam

uma atenção **constante** e que saiba resistir a alguns títulos decepcionantes.

VIII. Conclusão — Resumamos: o cinema americano mudou profundamente mas não se deve encarar o desaparecimento de uma estética tradicional, com as formas e estruturas que a sustentavam, como uma agonia artística, mesmo que a renovação seja ainda imprecisa e difícil de definir. A mentalidade dos cinéfilos (críticos ou não) é em parte responsável pelo pessimismo ambiente: muito tradicionalistas desde que se trate do cinema americano, muitos julgam ver em qualquer novidade, em qualquer mudança, sinais de decadência e sentem-se perdidos e frustrados diante de uma produção que já não lhes traz o Walsh anual, os «pequenos policiais B» e os musicais M.G.M. Então caem em atitudes nostálgicas e um pouco prejudiciais, evocando os bons velhos tempos, a boa velha vitalidade hollywoodiana, esquecendo que outrora como hoje, as maravilhas se escondiam num oceano de escórias.

Talvez fosse conveniente aprender a não pensar tanto em termos de produção **nacional** se se quer compreender melhor o novo cinema americano. Este último internacionaliza-se, como aliás todos os cinemas do mundo, e essa internacionalização não é unicamente económica. Esteticamente alguns filmes já não se podem reintegrar numa bandeira precisa. Os westerns de Leone não são «tipicamente italianos» e os filmes de Donen, que não são nem ingleses nem americanos, nem sequer podem ser qualificados de «europeus». A América continua, como fez durante meio século, a importar talentos estrangeiros cujos filmes constituem uma síntese mais ou menos harmoniosa de elementos americanos, europeus e puramente pessoais. Isto não deveria surpreender os admiradores de Lubitsch, Lang ou Hitchcock, e no entanto ouve-se muitas vezes proclamar o perigo de degeneração pelo cosmopolitismo, como se Hollywood não tivesse sido sempre um local grandemente aberto aos elementos exteriores.

Enfim, não menosprezemos certos sinais muito recentes de evolução ainda que aí também seja muito cedo para fazer prognósticos e tirar conclusões. Constatemos em primeiro lugar que todas as antigas vítimas do McCarthyismo podem de novo trabalhar livremente. Em 1969 Biberman e Polonsky dirigiram, cada um, um filme importante, ambos sobre o racismo. No mesmo ano, dois negros, o

fotógrafo Gordon Parks e o actor Ossie Davis dirigiram o seu primeiro filme (respectivamente, **The Learning Tree** e **Cotton Comes to Harlem**), com actores negros pouco ou nada conhecidos, pelo menos no caso do primeiro. O chefe operador Haskell Wexler escreveu e dirigiu um filme de concepção muito moderna, **Medium Cool**, cujo herói participa nas manifestações de Chicago, filmadas pelo próprio Wexler em 1968; é interessante notar que este filme foi produzido por um «major», Paramount, tal como os dois precedentes (Warner e U.A.). Os actores de Wexler são também pouco conhecidos, assim como os que Arthur Penn escolheu para rodar o jovem cantor de blues Arlo Guthrie em **Alice's Restaurant**, filme que ataca, com uma ironia bastante mordaz, a ordem estabelecida. Ainda em 1969 um «avant-gardiste» nova-iorquino muito simpático, Robert Downey, estreou-se na longa metragem comercial com **Putney Swope**. Poder-se-iam apresentar outros exemplos, e é lícito pensar que eles se multiplicarão. Os produtores, sensíveis ao novo clima da América, são cada vez mais favoráveis a empreendimentos deste género. Claro que a produção puramente comercial baseada na exploração das formas e no condicionamento custoso e atractivo dos «properties», não necessita de desaparecer, mas pode-se esperar que um cinema pessoal, com um modo de ser mais moderno, mais aberto à realidade contemporânea, se desenvolverá paralelamente.

JEAN-PIERRE COURSDON e BERTRAND TAVERNIER
(in *TRENTE ANS DE CINEMA AMERICAIN*,
editions C.I.B., Paris, 1970)

3. AS INDÚSTRIAS CINEMATOGRAFICAS

Thomas H. Gubak

O controle americano sobre sectores da produção e da distribuição nas cinematografias europeias é uma questão crucial e urgente. Com efeito, a questão das influências de todos os géneros sobre os meios de comunicação colectiva necessita de exame por causa da sua importância e das suas funções sociais. A mudança de controle por meio do financiamento e da distribuição é uma das mais fundamentais modificações das características do cinema no último quarto de século, nada mais do que uma revolução tranquila na história do filme.

É portanto necessário trazer de novo informações sobre a extensão da penetração americana. O que foi feito aliás numerosas vezes. Os pormenores são familiares a quem quer que se interesse pelas actividades da indústria através da imprensa comercial, dos documentos oficiais e de outras publicações. O meu intento aqui é antes de mais recolocar a questão no seu contexto, vê-la em termos sensivelmente mais vastos, e anotar algumas das suas ramificações.

Em primeiro lugar, o movimento do capital americano e a sua tomada de poder sobre as indústrias cinematográficas da Europa ocidental durante os quinze ou vinte últimos anos não é senão uma parte duma corrente mais vasta para sectores variados da economia mundial. As discussões sobre cinema desprezam muitas vezes a presença americana neste domínio, considerando-a como um fenómeno isolado. A Europa atrai uma parte cada vez mais importante dos investimentos americanos, que mais que decuplicaram em menos de vinte anos. O crescimento do financiamento americano nos filmes europeus não passa portanto de um aspecto dum movimento mais geral da indústria americana no mundo, mais particularmente na Europa. Neste sentido, o cinema é semelhante a muitas outras actividades económicas porque se internacionaliza rapidamente.

Mas a semelhança acaba mais ou menos aí. Com efeito, o filme tem componentes artísticas e comunicativas que o diferenciam da maior parte das outras actividades económicas, mas isso só não explica outras diferenças. Eis o facto essencial: as razões dadas para explicar o domínio dos interesses económicos americanos em geral na Europa não explicam correctamente o domínio dos interesses cinematográficos americanos na Europa. Foi dada pouca importância a este problema na medida em que respeita ao filme. Mas isso não tem nada de surpreendente porque a economia do cinema nunca suscitou muito interesse e não constitui um tema de discussão prioritário para os governos e organismos internacionais. É evidente que economicamente falando o cinema não é em nação nenhuma um serviço ou um sector industrial de primeira importância, ou mesmo de importância real. Por exemplo, em 1968, as entradas em cinemas representaram só 0,2% do total das despesas individuais de consumo nos Estados Unidos e 3,1% do total das despesas recreativas (cultura e recreio); em França os números são quase rigorosamente idênticos (0,2% e 3,0%). Os filmes, enquanto origem de prazer momentâneo — são considerados como um dado existente, enquanto que a indústria que os produz e os lança no mercado continua desconhecida do grande público. Poucas pessoas estão implicadas ou informadas dos mecanismos responsáveis pelo fabrico e comercialização dos filmes.

Quais as razões apresentadas para explicar o movimento do capital americano para a Europa e, consequentemente, a actual posição da Europa? Elas foram reunidas de forma convincente por Jean-Jacques Servan-Schreiber no seu popular «Desafio Americano». Ele diz-nos que a penetração americana escolheu «os sectores marcados por uma tecnologia avançada, um ritmo de inovação rápido e um forte coeficiente de crescimento». Além disso explica que o sistema educativo americano é capaz de formar um maior número de «managers» e sábios do que o sistema europeu, portanto de alcançar um avanço tecnológico decisivo. Enfim, calcula que o progresso europeu é retardado pela rigidez da administração e pelo sistema das subvenções de Estado.

Em que medida se aplicam estas razões à indústria do filme? Em primeiro lugar, a afirmação de que a penetração americana foi mais forte nas indústrias de tecnolo-

gia avançada, modernização rápida e crescimento elevado, não se aplica ao cinema. A «tecnologia» que nele se encontra é com efeito um produto do séc. XIX — não do séc. XX —. O equipamento utilizado é fundamentalmente o mesmo hoje e há setenta anos, mais o som e a cor. Investigação e desenvolvimento têm um papel desprezível nesta indústria — exceptuando as «cassettes» — porque o material, no processo de fabrico, é menos importante do que o elemento humano implicado na produção. Em matéria de pesquisa, trata-se mais neste caso de procura de argumentos e actores e técnicos de venda. A automação na produção do filme é tão difícil de conceber como na escrita dum livro. Em resumo, o facto de o cinema europeu ser dominado não se pode explicar por um monopólio americano da tecnologia e da habilidade inventiva. Pode-se dizer pelo contrário que os cineastas europeus foram, no conjunto, mais criativos que os de Hollywood.

Na medida em que é a elevada taxa de crescimento que atrai os investimentos americanos, a produção cinematográfica europeia, pelo contrário, tem um fraco potencial de crescimento em comparação com as outras indústrias. Certos filmes, claro, têm um extraordinário sucesso e o magnetismo do êxito continua a atrair os que arriscam tudo. É no entanto claro que o cinema não tem as mesmas perspectivas de desenvolvimento a longo prazo que a electrónica, os alimentos preparados, as máquinas calculadoras, os cosméticos, a embalagem, etc. Em França, por exemplo, o valor das despesas individuais no cinema tem a mais baixa taxa de crescimento de todas as colunas (excepto uma) no sector «cultura e recreio». Tomando os números de 1959 como base 100, o dinheiro gasto em bilhetes de entrada representava o índice 119,5 em 1965, enquanto que o grupo inteiro atingia o índice 173: só as compras de rádios tinham uma taxa de crescimento inferior (118,8). É então difícil perceber como poderia o cinema ser incluído no grupo das indústrias de forte taxa de crescimento; o seu potencial está abaixo da média. Pode ainda produzir lucros correctos, mas no quadro de um mercado absolutamente estático.

O argumento da eficácia da educação americana não tem valor nenhum fora do nível do «management». É certo que a produção de sábios e o financiamento governamental não têm grande coisa a ver com o estado geral do cinema.

A questão da administração e da organização, no entanto, suscita algumas reflexões. Mas que prova objectiva há de uma melhor organização das companhias cinematográficas americanas, o que explicaria o seu domínio sobre as sociedades europeias? O facto de estas serem mais pequenas não é necessariamente uma desvantagem interna. A indústria americana, no entanto, tem para si a Motion Picture Export Association que parece ter sido infinitamente mais eficaz do que organizações como Unifrance, Unitalia, Uniespaña e Export-Union (R.F.A.) o puderam ser no mercado americano. Mas isto não explica a função do financiamento americano na produção e distribuição europeias.

Os programas de ajuda no entanto contribuíram muito para atrair o capital americano para a Europa. Com efeito, podem ser considerados anormais porque foram instituídos para estimular a produção europeia, enquanto na prática quem tirou proveito foram as sucursais das companhias americanas. Podemos considerá-los sem dúvida nenhuma um dos elementos essenciais que favoreceram a política das companhias americanas e a sua decisão de investir largamente na produção europeia.

Em suma, as razões tipicamente dadas para explicar o domínio da indústria americana em geral perdem muito do seu significado quando aplicadas à indústria do filme em particular. Analisámos no entanto em traços largos o facto de que nos últimos vinte e cinco anos o governo federal favoreceu activamente o investimento privado no estrangeiro, não só através do encorajamento oficial dos presidentes mas também pelas garantias que resultavam desse investimento. Com efeito, o governo subscreveu a expansão do capital americano através do mundo.

Todo o controle, seja qual for, exercido sobre os processos sociais tem consequências e o domínio do cinema não é excepção. O vasto financiamento americano dos filmes europeus e o monopólio virtual da distribuição mundial constituem formas de controle que têm consequências vastas. Por «controle» não quero dizer necessariamente influência exercida por um financiador sobre tal ou tal argumento particular — a deformação perniciosa das intenções artísticas por razões arbitrarias e não artísticas. Isso pode evidentemente (e deve) acontecer e é o resultado do facto de o artista poder ser o joguete dum ditador económico. As discussões sobre as implicações do

controle estrangeiro na indústria do filme sofrem muitas vezes de incompreensão, concentrando-se sobre este único aspecto das coisas, como se o realizador e o argumentista fossem os escravos do estrangeiro que empresta o dinheiro. Em reacção, cita-se por vezes o nome de cineastas reputados que nunca consentiriam, em caso nenhum, receber ordens sobre a maneira de fazer um filme. Espera-se assim provar que o argumento é fraco, senão inteiramente falso, e que a penetração económica estrangeira não tem efeito algum. Mas este terreno de discussão é inadequado porque um controle, evidentemente, se pode exercer doutras maneiras que não a intervenção ao nível do argumento. O momento essencial e fundamental do controle é o da decisão de financiar ou não um projecto e isto nada tem a ver com a modificação do conteúdo ou com as ordens dadas a um realizador-escravo. Através do processo de escolha, pode ser exercida uma espécie de influência, não de uma maneira insidiosa e dissimulada, mas determinando largamente o conteúdo do filme nas perspectivas significativas.

As consequências da extensão do controle estrangeiro — americano neste caso — podem ser reveladas a vários níveis. O mais evidente é naturalmente o da economia. É necessário reconhecer, além disto, que já não se pode dizer que o cinema dos principais países produtores tenha sido simplesmente anexado pelas grandes companhias cinematográficas americanas. Bom número dessas companhias foram com efeito, elas mesmas, anexadas por organismos industriais e terciários ainda mais poderosos e são agora simples departamentos de firmas gigantes denominadas «conglomerados». A sua característica principal é que se consagram simultaneamente a actividades económicas muito diversas tais como imobiliário, aluguer de carros, produção industrial, edição, banca, minas, agricultura e «serviços de recreio» que incluem a produção e distribuição dos filmes. Mas isto é um desenvolvimento novo e não é de certeza a única consequência económica.

Uma consequência muito mais fundamental é a que foi posta em causa há alguns anos pela National Film Corporation britânica: que acontecerá à indústria britânica do filme se o financiamento americano regressa a Hollywood ou vai para outro sítio? Uma pequena indicação relativa a isso foi dada no ano passado, não só em Inglaterra mas também noutros países. A questão é sim-

plesmente que, dependendo das companhias americanas para o financiamento e a distribuição, os cineastas europeus encontram-se submetidos à política económica, aos problemas e necessidades de companhias estrangeiras sobre as quais, na maior parte das vezes, são incapazes de exercer qualquer controle ou até influência. Está-se sempre submetido ao mercado, mas os imperativos da política económica internacional dos Estados Unidos é outro negócio. No entanto, o investimento financeiro não passa de um recurso económico. Tornando-se sucursais, em princípio ou na prática, as produções europeias vão ao encontro de outros problemas:

«Um fabricante internacional que se apercebe que um ramo já não entra bem no quadro da sua estratégia global, pode começar a reduzir-lhe as actividades e a transferi-las para outro sítio qualquer; ou então, tendo decidido que os lucros produzidos por ele podem ser melhor utilizados noutro local, pode tranquilamente recuperar a mais-valia do lucro para a empregar noutro país; pode até transportar as inteligências locais para as utilizar noutro local da sua estrutura internacional.»

(Raymond Vernon, «Le rôle de l'entreprise U. S. à l'étranger», in «Daedalus», hiver 1969, page 126)

É uma ideia que faz arrepiar. Em resumo, tais são as consequências quando se arrebatam o controle aos dirigentes locais, não só no domínio da produção dos filmes mas também na organização e funcionamento da estrutura industrial inteira. As companhias internacionais podem deslocar o material, técnicos e artistas dum local para outro, para todo o lado onde os dirigentes os julgarem necessários, sem ter em conta as necessidades económicas de cada país, mas para maior lucro das exigências da sociedade. Neste sentido o cineasta torna-se uma simples extensão do equipamento industrial. O último golpe seria que um belo dia alguns «conglomerados» americanos decidissem simplesmente (e racionalmente, do seu ponto de vista) que tinha deixado de valer a pena preocuparem-se com o financiamento e distribuição dos filmes franceses e dos filmes feitos em França, isto supondo que os primeiros existem ainda enquanto entidade cultural identificável.

As decisões que têm em vista a prossecução de fins económicos têm implicações sociais o que nos leva a um outro domínio de consideração: a cultura. Em matéria de cinema não é possível ser-se estritamente eficaz e deixar de lado os valores humanos em nome de imperativos do mercado internacional. Aqui, sobretudo, as necessidades do mercado mundial ou duma distribuição internacional não deveriam restringir a expressão nacional. Um povo não se pode arriscar a depender de outro para satisfazer as suas necessidades culturais próprias ou até para preservar esses valores como tradição e herança nacional. Isto não significa que as fronteiras de uma nação devam estar fechadas aos produtos de outras culturas: isso seria uma política perigosa, insular e intelectualmente primitiva. A troca de ideias e imagens é essencial, mas há menos esperança de que essa troca se mantenha quando diminui a diversidade das partes em causa nos meios de comunicação. Em termos de filmes, é claro que as decisões que respeitam à produção estão cada vez mais nas mãos de companhias financiadas e controladas pelo estrangeiro e que não pertencem a uma cultura nacional definida. O facto é que as cinematografias europeias, repousando sobre os investimentos americanos, perdem todas as oportunidades de autonomia. Elas são inevitavelmente levadas, sob a pressão do financiamento internacional, a produzir o tipo de filmes que desafia todas as atribuições duma cultura nacional definida, mais do que a dar ao público o acesso às riquezas de cada cultura. O comércio internacional dos filmes perde todo o sentido se esses filmes disserem as mesmas coisas da mesma maneira. É um sucesso comercial mas não cultural. Como escreveu Pierre Vellas:

«Enfim, o avanço tecnológico americano tem para a Europa uma última consequência. Coloca-a progressivamente numa concepção de vida, numa ética que são impostas pelas formas de vida americanas (...). É um facto que a tecnologia americana influenciou profundamente as formas de vida dando ao homem um ambiente material que é para ele, finalmente, mais que uma libertação uma servidão. Isso traduz-se já na Europa não só por um aumento dos níveis de vida, isto é, por um progresso económico e social, mas também por uma servidão.»

(«L'Europe face à la révolution technologique américaine», págs. 20-21)

Ser a extensão do controle americano sobre o cinema europeu um problema económico e cultural significa necessariamente que se tornou um problema político. Os governos tentaram assegurar a saúde do cinema por meio da legislação mas muitas vezes essa política limitou-se a decisões de curto prazo, fazendo deste modo recuar o dia do julgamento final. O investimento americano foi considerado por alguns como a panaceia enquanto que de facto deixa os velhos problemas sem solução e suscita outros duma importância ainda maior.

O tipo de acção necessária para os anos 70 deveria ser bem diferente do que foi a dos últimos vinte anos. É preciso ultrapassar a questão da prossecução e redefinição do financiamento estrangeiro para chegar à criação, na base duma cooperação europeia, duma outra rede de distribuição internacional e duma outra e importante fonte de financiamento. Um sem o outro seria inútil. A posição adoptada pelo Sindicato europeu dos Trabalhadores do Cinema e da Televisão no seu recente congresso na Turquia é um passo nesta direcção. O que é preciso organizar é um programa de salvaguarda e apoio às indústrias cinematográficas nacionais ao mesmo tempo que um encorajamento de uma troca activa multilateral dos filmes. Um tal esquema é essencial para preservar o pluralismo cultural e assegurar a autonomia e independência desejáveis das vozes nacionais.

Para concluir gostaria de dizer que a questão fundamental que se põe às indústrias cinematográficas europeias é a seguinte: até que ponto devem aceitar a intervenção americana e a ilusão duma salvação económica e, fazendo-o, rejeitar a sua autonomia cultural e a sua independência económica? É evidente que há uma centralização crescente do controle e um tal controle é indesejável em qualquer meio de comunicação. As decisões fundamentais sobre a utilização dos recursos deixam de estar a partir de agora inteiramente nas mãos dos Europeus. Existem problemas complexos, de há décadas para cá, e a penetração americana não os resolve. Enquanto não se fizer face a isso decididamente, a existência dum cinema nacional independente é impossível.

(in *CINÉMA* 71, n.º 155, Abril/71)

II. O GÉNERO E O CONTEÚDO

1. **O CINEMA OFICIAL:
IMPOSTURA E RECUPERAÇÃO**
Gerard Lenne

O cinema oficial de hoje, o que se faz nos estúdios oficiais e se mostra nas salas oficiais, tem por função, como o de ontem, defender a ideologia dominante fornecendo-lhe os alibis de que necessita para assegurar o seu domínio. Porque, o que é novo na situação actual, é que esta está cada vez mais ameaçada, e ameaçada **pelas suas próprias contradições**.

Estas contradições não são novas: desde que a burguesia afirmou a sua pretensão ao poder na Revolução Francesa, apressou-se a justificar essa pretensão codificando as bases da sua ideologia nascente. Com efeito, o reconhecimento na Declaração dos Direitos do Homem de uma soma de liberdades serviu de guarda-vento à negação e aniquilação contínuas dessas liberdades pela classe que as tinha proclamado. De facto, a ideologia burguesa repousou sempre sobre um emaranhado de contradições, mas é com a extensão dos meios de comunicação que estas se tornam mais gritantes. Era já difícil, e torna-se agora impossível, à medida que progride a revolução mundial, o cinema assumir **abertamente** a sua função primordial e podemos definir como postulado que: **No cinema de hoje a ideologia dominante avança mascarada**. Daí os seus dois caracteres essenciais, perfeitamente complementares e simétricos, que são a **impostura e a recuperação**.

É evidente que estes influem tanto ao nível da «forma» como ao nível do «conteúdo»: pseudo-modernismo por um lado, «contestação» por outro. No que respeita ao falso modernismo, tivemos um sinal premonitório em 1966 com o fenómeno Lelouch ⁽¹⁾, que se tornou lendário.

⁽¹⁾ Seria necessário analisar inteiramente a atitude que se manifesta tão frequentemente pela «ingénua» pequena frase «Eu sou um espectador médio!», espécie de reacção de defesa, reivindicação obstinada da *mediocridade*, da qual Lelouch — decididamente genial — forneceu o equivalente exacto do lado do cineasta («O primeiro grau, é muito para mim»).

Relembremos os factos: coroado no festival de Cannes, **Un Homme et une Femme** alcança, alguns meses após **Pierrot le Fou**, um sucesso tão grande como inesperado. Uma polémica divide a crítica opondo os dois cineastas (o falso modernismo contra o verdadeiro) e é um facto que o público plebiscita Lelouch por reacção contra um Godard cada vez mais invasor: sob as acusações de intelectualismo e de hermetismo transparece a irritação que provoca o lado «desconcertante» de Godard. O espectador médio, muito apegado ao conforto do espectáculo, recupera enfim a boa consciência de que estava privado, graças à suprema habilidade de Lelouch que, como bom técnico, soube assimilar a maior parte das inovações formais da Nouvelle Vague. Enquanto que de facto, ele se contenta em decalcar a estética das revistas femininas sobre a ideologia da «imprensa do coração». O resultado conseguiu iludir mas mais tarde percebeu-se que a técnica nem sempre era suficiente, quando um «grande assunto» (a pena de morte: **La Vie, L'Amour, La Mort**, 1968) lhe **desmascarou** os floreios. No entanto reconhecemos hoje a posteridade desse engenhoso sistema no completamente «novo» cinema anglo-saxónico, desde **The Graduate** (1968), um dos filmes que mais dinheiro rendeu para os Estados Unidos, até ao **Midnight Cowboy** (1969), filme-fétiche de um cinema que se confessa claramente cinema da prostituição.

A outra face da impostura-recuperação é, no plano das «ideias», o fenómeno da contestação. O que se trata de recuperar, pelo processo de sistemáticas e subtis deformações, são exactamente os temas da ideologia revolucionarista (que apareceram ou se desenvolveram em conjunto desde 1968): temas muitas vezes idealistas e anarquizantes, portanto em si próprios pouco perigosos, mas que correm o risco de favorecer uma verdadeira tomada de consciência política. É isso que o cinema oficial, através do confusãoismo e do «brouillage», tem como tarefa impedir: trata-se exactamente de um desvio. O processo empregue, que define muito claramente esta noção de recuperação, noção capital muitas vezes empregue a torto e a direito, pode-se resumir na famosa máxima americana: «If you can't beat them, join them».

De facto existe nas democracias ocidentais (isto é, praticamente sob a dependência económica e cultural dos Estados Unidos) um movimento real, movimento que se

cristalizou, por exemplo, em França em Maio-Junho de 1968, que o conjunto dos **mass-media** — que bem sabemos que estão, na quase totalidade, nas mãos da classe burguesa — se habituou a designar pelo termo de **contestação**. Termo de uso cómodo e praticamente universal, que serve de suporte a uma mitificação que fétichiza a realidade ao mesmo tempo que ela o suaviza. A proliferação, sobretudo durante a temporada 69-70, de filmes constestatórios⁽²⁾ tem como efeito originar a confusão em volta deste movimento, na medida em que é perigoso (isto é revolucionário), para melhor recuperar o que resta:

a) O simulacro constestatório limita o movimento real revestindo-o de um aspecto nitidamente caricatural, contrariando assim a sua acção e o seu desenvolvimento na consciência colectiva.

b) A imagem enganadora da realidade, substituindo-se à realidade a impressão ilusória de revolta, de crítica, de destruição, funciona como desprezo inofensivo enfraquecendo ou eliminando qualquer participação nas lutas reais.

Fingindo pôr em questão, os filmes **constestatórios** servem, conforme o público, de espantalhos ou de alibis: quer dizer, em todos os casos servem os interesses da classe dominante. O êxito que têm hoje, êxito reconhecido e codificado (Pascal Bonitzer chama a atenção⁽³⁾ para uma nova categoria que apareceu numa publicação especializada nos programas: o **filme político**), revela-nos que a sua produção corresponde a uma procura importante, portanto que são expressão de uma crise real, que reflectem graves contradições na sociedade que os consome: **uma vez que têm necessidade, para defender uma ideologia, de fingir atacá-la!**

O veredicto anual do festival de Cannes, feira internacional do cinema oficial, é um índice que não engana. Constatamos que depois do festival abortado de Maio de 1968, a palma de ouro veio recompensar em 1969 **If** e em 1970 **M.A.S.H.** Em planos diferentes, dois filmes que cultivam um anti-conformismo de salão que espanta o público

(2) Ver-se-á pelo que se segue que poderíamos dar dessa proliferação uma imagem fisiológica: a dos anticorpos segregados espontaneamente por um organismo na defensiva.

(3) Cahiers du Cinéma, n.º 225.

pela sua aparente virulência. Mas, olhando-os mais de perto apercebemo-nos que **If**, cuja intriga se inspira nos movimentos de estudantes de 1968, constitui o mais dissimulado e caluniador ataque a esses movimentos e que **M.A.S.H.**, a coberto de um humor antimilitarista, contém a apologia eufórica do mais doentio e insalubre espírito de caserna. Observemos ainda que, nos dois casos, a acção se situa num local particular, bizarro, estranho, numa palavra, exótico: escola superior anacrónica de Inglaterra, hospital da armada americana na Coreia. Do mesmo modo que **Z** (Costa-Gravas, 1969), está situado, sem equívoco possível, na Grécia: longe de nós.

O caso de **Z** é significativo a ponto de ter ficado à cabeça das receitas do ano de 1969 (o que nunca acontece por acaso... **If** e **M.A.S.H.** tiveram também, como deve ser, grandes sucessos financeiros). Filme aplaudido nos Champs-Élysées assim como nos bairros operários⁽⁴⁾, **Z** é o tipo de filme cujo discurso é explicitamente (**portanto** ou **porque**) ilusoriamente político. É uma perigosa mistificação apresentar **Z** como um «filme político»: perigosa porque permite o encadeamento de sofismas (1. Um filme pode ser popular — 2. Um filme político deve ser popular — 3. Um filme não pode ser político sem ser popular) que conduzem como se vê, a uma contra-verdade impositiva.

Trata-se portanto de um filme **policia**l, de um filme de acção rodado conforme as receitas confirmadas de Hollywood, apresentando militantes **pacifistas** (e não políticos), cujo ponto de partida anedótico é o assassinio de um homem político. Daí o comentário geral: «dissecção cirúrgica dos mecanismos de um assassinato político» (percebe-se a sensação, mas onde está o interesse?). Como Costa-Gravas não deixou de afirmar, **Z** é um filme humanista, cujo objectivo é defender o **humano**, a **ideia de justiça**: a esquerda liberal associa-se ao centrismo tolerante sob a bandeira da mesma ideologia! **Z** é também exactamente uma condenação **moral** do fascismo e **não uma condenação política**! A adesão geral não é portanto de modo nenhum surpreendente e não faz avançar um só passo a causa do povo grego.

⁽⁴⁾ E reconciliando, *miraculosamente*, os que se manifestavam do lado da Bastille ou do lado da Étoile!

E esta chave pode servir-nos de novo: situado na linha de **Z**, **L'Aveu** (Costa Gravas, 1970) é algo mais do que uma condenação moral do estalinismo? Em todo o caso as coisas são muito mais ambíguas deste lado e a adesão não podia ser tão geral. Por outro lado, **L'Aveu** desmascara **Z**, dando razão às análises mais lúcidas sobre este: com efeito sabe-se há muito tempo que a ideologia burguesa, para melhor passar por **liberal**, pratica sistematicamente a amálgama fascismo/«estalinismo» sob o emblema moral do **totalitarismo**. Politicamente as coisas não são tão simples e se **L'Aveu** acentua as aberrações atribuídas historicamente à via revisionista (e são o sinal das suas contradições internas insuperáveis), precavamo-nos de ver o filme como uma denúncia **política** dessas aberrações. E se alguns afirmam que o filme pode ser «ponto de partida de uma reflexão», esses devem primeiro reparar que ele faz tudo para ocultar ou deformar essa reflexão (desconfiemos em todo o caso da reflexão que seria suscitada por um filme, pois a função do filme é de já a assumir; senão, decididamente, porquê um filme?). Sejam quais forem as suas boas intenções, Costa-Gravas caiu na armadilha clássica da propaganda burguesa: o próprio facto de que a sua amálgama se possa exercer aí esclarece-nos bastante sobre o erro fundamental de **L'Aveu**, que substitui a teatralização dos factos à verdadeira reflexão política que seria a análise das causas desses factos.

A reflexão política, eis a falta essencial (e **lógica**) de todos eses filmes que reclamam a etiqueta de «político». Assim, vimos **36, Le Grand Tournant** (Henri de Turenne, 1970) recuperar habilmente uma persistente nostalgia e manifestar, através de um comentário, pseudo-lírico, uma total confusão do político e do sentimento, que sabemos bem que se exerce sempre em detrimento do político. Foi assim que vimos um crítico conhecido pelo seu ultraconservadorismo⁽⁵⁾ admirar-se que **La Cadutta degli Dei**, (Visconti, 1970), para descrever a ascensão do nazismo, empregue também o tom de tragédia shakespeariana, o que é manifestamente cair na armadilha «cultural» do nazismo: o seu lado trágico justamente, as suas pretensões ao teatral, de tonalidade wagneriana.

Em todo o caso, constatamos, a tentativa do cinema **oficial-contestatário** é essencialmente de disfarçar os antagonismos de classe com outros conflitos — o mais possível individuais, o mais possível inofensivos. Dedicase, sob

todos os pretextos, a pôr em relevo falsos problemas: são exactamente as máscaras com que se cobre a ideologia dominante, segundo o nosso postulado. O assunto-tipo será o conflito de gerações, o famoso «problema da juventude»... Não foi por acaso que, por exemplo, o conjunto dos mass-media apresentou o movimento de Maio-Junho 68 em França, o da Páscoa 68 em Berlim, incluindo os acontecimentos de Agosto em Praga e Chicago, como tantos outros epifenómenos de uma «revolta dos jovens do mundo inteiro». Nesta óptica o filme que Yves Ciampi rodou em Praga durante a «primavera» foi intitulado **A Quelques Jours Prés** e inclui oportunamente, até oportunisticamente, algumas imagens parisienses aproveitando para tornar crível a amálgama França-Checoslováquia (que, evidentemente, ele evita tornar precisa avançando uma amálgama De Gaulle-Novotny).

O mesmo «problema» encontra uma expressão de escolha na intrujice que é orquestrada em volta do movimento hippy, ele próprio adocicamento e recuperação nitidamente comercial do movimento beatnik (inspirado pela **beat generation** da literatura americana: Burroughs, Kerouac, Ginsberg...). A juventude, o erotismo, a droga: **falsos problemas** suscitando falsos debates, dos quais a opinião pública é regularmente convidada a apaixonar-se. Claro que é proposta uma panorâmica de «qualidade», porque uns e outros têm necessidade dela. Se Jean-Pierre Mocky, em **Solo** (1970), observa os seus personagens «esquerdistas» com uma simpatia evidente, o seu filme não deixa de ser tão falso como **La Horse** (P. Granier-Deferre, 1969), produção francamente fascista em que é dado livre curso ao «poujadismo» exacerbado de Gabin. Sobre a droga, estão de acordo **More** (Barbet Schroeder, 1969) e **Les Chemins de Katmandu** (Cayatte, 1969). Como, nos Estados Unidos, **Zabriskie Point** (Antonioni, 1970) e o obsceno **Wild in the Street** (Barry Shear, 1968). Quanto à **pop music**, raramente bem apresentada no cinema, exceptuando **One Plus One** (Godard, 1968) sabemos até que ponto, na época dos seus festivais, ela foi comercialmente recuperada (Wight, Woodstock, Monterey, e mais perto de nós, Amougies).

A publicidade em volta de alguns destes filmes, as polémicas de encomenda a que dão lugar, tudo faz parte da vasta mistificação que a burguesia alimenta. Não se passa o mesmo com as censuras políticas e comerciais que

têm por função ocultar a **realidade do seu domínio sobre a produção**. O problema da censura é o falso problema por excelência, mas que tem para a classe dominante a grande vantagem de mobilizar inutilmente as energias da sua franja liberal, impedindo-a durante esse período de enfileirar ao lado do proletariado nas lutas verdadeiras. Contradição interna da burguesia, mas perfeitamente dominada por ela, na qual seria utópico ver um fermento revolucionário.

Dois «casos» recentes mostram-no bem: em 1966, **La Religieuse**; em 1970, **La Bataglia di Algeri**. Nos dois casos, associações privadas (católicas, repatriados da Argélia) fizeram uma campanha para impedir a saída de um filme cujo conteúdo ignoravam (que não tinham visto), portanto a partir de pressupostos elevados à categoria de mitos; e, nos dois casos, aconteceu a sua acção ser vã pois os filmes em questão não estavam em contradição com as suas convicções. Viu-se também um ministro muito zeloso indignar-se com o que o filme policial **Un Condé** (Yves Boisset, 1970), mostra, de modo muito realista, sobre os métodos da polícia francesa que são de notoriedade pública. O filme não é menos pernicioso por isso, habituando-nos, sob a forma de espectáculo, a um estado de choque que deveria escandalizar (da mesma maneira que a visão quotidiana da guerra na Indochina cria uma **habitução** ao horror nos telespectadores americanos). Passa-se o mesmo com **Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto** (Elio Petri, 1970), cujo valor subversivo alguns afirmavam, enquanto ele foi visto por um milhão e meio de espectadores em Itália! O personagem que nos mostram é sem dúvida um monstro, mas o filme rodeia-o de tantos sinais atraentes (música de Morricone — interpretação de G. M. Volonté) que ele exerce uma espécie de fascinação perturbada, vagamente mussoliniana, aliás. (O fascismo fascina, infelizmente).

O **sentido** de todos estes filmes financiados, importa lembrar, pelo capital burguês, é no fim de contas sempre o mesmo: trata-se de criticar uma situação ou um indivíduo apresentados como excepcionais, monstruosos e não o conjunto do sistema social. Em consequência, nada têm de perigoso para a ordem burguesa, pois não poderão nunca inserir-se numa luta revolucionária. A sua intenção limita-se a uma constatação moral, maniqueísta e além disso fatalista, como as famosas moralidades do «bom»

La Fontaine, cujo fabulário reunia uma «humanidade» congeladas em tipos: a cigarra será sempre a cigarra; a formiga, a formiga, e Raminagrobis comerá sempre todos (e ele terá razões para o fazer, ou deixaria de ser Raminagrobis). Moral feita de cepticismo e resignação: «Conforme sejas poderoso ou miserável...» Reveja-se o desfecho de Z: haverá sempre opressores e oprimidos.

Impostura nos filmes, impostura em torno do cinema: todos os meios servem para a classe dominante disfarçar e perpetuar a sua dominação. Evidentemente, os que fazem cinema não têm consciência de participar maquiavelicamente neste esquema geral. Encontram-se entre eles homens sinceros, certamente animados das melhores intenções. É no entanto necessário, a este respeito, julgar com grande circunspeção e relembrar a sábia recomendação de Mao Tsé-tung no seu discurso de encerramento das Jornadas sobre a Literatura e a Arte em Yenan, texto decididamente essencial: **«Para julgar os desejos subjectivos de um autor, isto é para julgar se o autor é guiado por intenções justas e boas, não nos devemos referir às suas declarações, mas ao efeito dos seus actos (principalmente das suas obras) sobre as massas da sociedade.»**

Seja qual for a sinceridade dos Costa Gravas, Lindsay Anderson ou Jean-Pierre Mocyk, temos de constatar que eles não vêm com lucidez a função que lhes é dado desempenhar: como os seus filmes, eles próprios são os alibis de um sistema para o qual são indispensáveis graças à sua competência profissional. É verdade que se atingissem uma consciência plenamente lúcida e política dessa função, não lhes restaria outra alternativa senão deixá-la e juntarem-se às fileiras do **cinema paralelo** que prepara a via para uma nova resistência.

GERARD LENNE

(in *LA MORT DU CINÉMA, FILM/RÉVOLUTION*,
Les Éditions du Cerf, Paris, 1971)

2. O CINEMA, REFLEXO DO SEU TEMPO

Costa-Gavras, Vassilikos, Perrin Guimard

— Para retomar o que diziam os distribuidores, o argumento de «Z» foi modificado?

Costa-Gavras: De maneira nenhuma. O primeiro argumento foi entregue no C.N.C. para esse adiantamento famoso. Continua lá e quem quer que seja o pode consultar.

Repare bem que, Semprun e eu, tivemos a tentação de modificar certas coisas. Por exemplo, aparece algures «raivosos» ou quando o general diz: «Os semi-judeus são os piores.» Disseram-nos: Fazeis alusões muito precisas, falais de Cohn-Bendit, etc. Ora a montagem foi escrita quase um ano antes de Maio de 68... Em definitivo, não suprimimos nada.

— Um filme profético?

Costa-Gravas: Não, respirava-se no ar. Já se falava disso por todo o lado, nessa época.

O mesmo com os slogans. Por exemplo: «Les pédés à Moscou». Esse, ouvi-o muito antes de Maio, em frente do Odéon quando os «barbouzes» e os veteranos da Argélia se manifestavam contra a peça de Jean Genêt, **Les Paravents**. Os mesmos slogans reaparecem de tempos a tempos. Ouvi o mesmo na avenida de Friedland quando «Jeune Nation» e «Aspects de la France» faziam a sua contra-manifestação.

Além disso, na Grécia, não se diz «A Moscou» mas «En Bulgarie», por causa de velhas inimizades que subsistem entre os dois países. Então, para tentarmos ser fiéis ao livro, tínhamos previsto o slogan: «Les Bulgares y'en marre». Mas isso arriscava-nos a dificuldades durante a rodagem porque há muitos trabalhadores búlgaros na Argélia e os figurantes não compreenderiam. Aí eles não gritavam «A Moscou» (porque têm amigos Russos); grita-

vam «A Chatou». Chatou, Moscou, era completamente surrealista: retomou-se isso na dobragem.

Em resumo, há uma linguagem de direita, uma linguagem de esquerda... que se encontra em todo o lado.

Vassili Vassilikos: Não há dúvida nenhuma que todos os golpes de Estado saídos dos escritórios do Pentágono são fornecidos com os mesmos slogans. Podem ler-se as declarações do general Barrientos e as de Patakos. São exactamente as mesmas. É o «preço único das ditaduras».

— **Vassili Vassilikos, quando escreveu o romance, pensava na possibilidade de uma adaptação ao cinema?**

Vassili Vassilikos: Não, quando o escrevi estava ainda na Grécia e publiquei-o lá antes da ditadura. Não conhecia Costa-Gravas.

Quando ele me veio ver a Roma — era o meu primeiro mês de exílio — para me dizer que queria fazer o filme, fiquei muito sensibilizado.

Não quis fazer o argumento porque, seis meses depois da publicação do livro, estava ainda muito na forma do romance. Quando li o argumento de Semprun achei-o excelente, depois achei o filme ainda melhor que o argumento, devido a essa paixão que se exprime nos rostos e que é ao mesmo tempo muito fiel ao livro e muito internacional. Os espectadores do filme não podem repelir a história dizendo, como os leitores do livro: isso passa-se em Salónica, não se pode passar noutro local.

Dito isto, o filme não deixa de ser muito fiel à Grécia. Há uma multidão de pormenores que passam despercebidos aos olhos dos que não são Gregos, coisas que para os Gregos, pelo contrário, têm um grande significado. Por exemplo o número 4 em todas as paredes: é o último artigo da constituição abolida, o símbolo da juventude. Da mesma maneira os cartazes-reclame da cerveja «Fix»: é o monopólio que sustentou o rei quando do golpe de Estado de 1965. Ou ainda a voz autêntica de Mikis Théodorakis. Eu fiquei impressionado também com a semelhança dos locais; por exemplo, o sítio onde o coronel oferece um bolo a um dos seus homens, ou ainda na cena da reunião antes de Yves Montand falar: é a reconstituição da fotografia da verdadeira reunião.

Penso também na fotografia de Belloyannis, o herói executado em 1952. É duma enorme importância simbólica: quando Yves Montand se encontra em frente dessa fotografia de Belloyannis que tem um cravo vermelho na mão, todos os Gregos sabem que ele vai morrer.

Essa justaposição da nossa história passada e da nossa história recente faz com que, para nós, o filme seja um autêntico filme grego (até se disse que é o primeiro) e, para os estrangeiros, um filme que patenteia o que se passa um pouco por todo o lado.

— **De facto, a Grécia nunca é directamente citada.**

Costa-Gravas: Absolutamente. Por três razões.

Primeiro por uma razão de ordem jurídica. Não se podia dizer: é isto a Grécia: eis o que se passou na Grécia... Não há portanto nenhuma citação directa. Mas há alusões. Fala-se muitas vezes nas pessoas que foram deportadas para as ilhas, e não conheço outros exemplos disso no mundo.

Ao escrever o argumento procuramos salvaguardar uma parte de desconhecido, de mistério, como para uma história de suspense. As «chaves» aparecem aos poucos: há, claro, no fim, a lista das interdições, incluindo, a música popular com o nome de Théodorakis — é, creio eu, o único músico do mundo cuja música está proibida (e só está proibida na Grécia).

A segunda razão é de ordem prática. Não podíamos rodar na Grécia, mas também não queríamos rodar noutro sítio, em França por exemplo, uma história que se supõe desenvolver-se na Grécia. Isso teria originado algo de grotesco...

Vassili Vassilikos: E cair-se no famoso folclore com que a Grécia tanto sofreu.

Costa-Gravas: Terceira razão, a mais importante: queríamos que esta história tomasse uma dimensão universal. Apesar de tudo, os dados de Z encontram-se por todo o lado: no caso de Ben Barka, no de Kennedy, no de Luther King... Quando se vê como este terminou... É grotesco. Uma paródia de processo com a impressão muito nítida de que tem por trás desse caso um complot enorme: exactamente o que se passa em Z.

Em resumo, estes casos assemelham-se. Mas a história de **Z** tem uma vantagem enorme: houve um processo e sobretudo uma instrução. Dito de outra maneira, tudo o que contamos se baseia em documentos. Sobre o caso Kennedy, pelo contrário, só podemos levantar hipóteses: opor-vos-ão sempre o relatório Warren e acusar-vos-ão de ter feito um filme de propaganda.

— O equivalente de «**Z**» seria de preferência um filme sobre o caso Dreyfus, sobre o qual se dispõe de documentos jurídicos indiscutíveis.

Costa-Gravas: Quanto ao caso Ben Barka, impossível fazer tal filme em França: mesmo que não se revelassem todas as «obscuridades» o filme seria «stoppé» desde o início da rodagem, senão mesmo na fase do argumento ⁽¹⁾.

— Seria preciso rodá-lo na Grécia...

Para regressar ao argumento propriamente dito, há diferenças fundamentais, em relação ao livro, no modo de abordar a história e de a remeter ao espectador?

Costa-Gavras: Fundamentalmente, não mudamos nada. No que respeita aos personagens e aos acontecimentos não inventamos nada. Tirámo-los do livro como ele os tirou da realidade.

Devo dizer que, pela minha parte, certos detalhes do livro me parecem exagerados. Mas encontrei aqui, no Instituto de Estudos Políticos, num jornal grego liberal da época, a descrição dia a dia do inquérito e o que ele revelava dos personagens. É alucinante!

Em compensação procuramos uma forma de narração mais cinematográfica. O livro descreve a história tanto pelo princípio como pelo meio ou pelo fim. Os personagens dão constantemente «saltos para a frente» e «recuos para trás» durante o decorrer do caso para mostrar «como se pode chegar àquilo». Era muito difícil adoptar uma construção semelhante para o filme, do mesmo modo que o livro apresenta uma grande quantidade de personagens

⁽¹⁾ Recentemente Yves Boisset abordou o tema em *L'Attentat*, filme-político que segue a linha indicada por **Z**. (N. T.)

e de acontecimentos e que os interrogatórios eram muito longos (o do general durou 36 horas), etc.

Procuramos portanto o essencial do que nos interessava — o mecanismo de um assassinato político — e suprimimos tudo o que era secundário.

Por outro lado, restabelecemos a narração na sua continuidade e condensámo-la: a história desenvolve-se em três dias, além dos flash-back e do epílogo (que evoca o que se passou nos três anos seguintes).

Vassili Vassilikos: Uma coisa me agradou muito no argumento. No livro sabe-se desde o princípio quem é o assassino; se se quer continua-se, senão pára-se. No filme, pelo contrário, o lado policial está habilmente utilizado: fiquei preso ao argumento da mesma maneira que um leitor que nada soubesse da história.

— Há no livro, um lirismo muito importante, mais poesia talvez do que filme.

Vassili Vassilikos: Parece-me que o lirismo do livro encontra o seu equivalente cinematográfico nas personagens do filme: um soluço da viúva de **Z** no écran pode substituir quatro páginas do escritor para descrever o estado de alma da personagem.

— Voltemos ao epílogo (o jornalista na televisão). Bruscamente, com esta cena, o filme de certo modo perde-se. O mecanismo do golpe de Estado é escamoteado.

Costa-Gavras: Estava previsto que o jornalista anunciasse o desabamento da esperança, a tomada de poder pelo exército, e o filme devia terminar com a lista das proibições. Mas, durante a montagem, soubemos que o jornalista, cinco anos depois do caso, tinha sido incriminado pela difusão de documentos oficiais e condenado a três anos de prisão maior. Pouco tempo antes, no fim da rodagem, tínhamos sabido o que se diz no filme: todas as testemunhas do caso e o próprio juiz eram afastados ou «desapareciam» uns atrás dos outros.

Pareceu-nos indispensável, no último momento, acrescentar tudo isso em forma de epílogo e terminar com a fotografia do jornalista que, depois de ter dado conta dos últimos sobressaltos do caso desaparecia por sua vez, no filme como na realidade.

— Porquê essa elipse fantástica? O espectador que seguiu apaixonadamente o mecanismo do complot e que assistiu ao triunfo da verdade teria talvez gostado de descobrir o mecanismo secreto que provocou a destruição.

Costa-Gavras: Primeiro, isso ter-nos-ia obrigado a prolongar o filme pelo menos vinte minutos. Mas sobretudo porque isso nos teria levado numa direcção diferente, numa direcção política e didáctica.

— **Jacques Perrin:** É preciso não esquecer que partimos de elementos individuais. **Z** é uma personagem humana. As personagens do filme estão intensamente vivos no écran, pelo menos assim me parece. A partir do momento em que o acontecimento se sobrepõe ao indivíduo, como no fim, é preciso manter um estilo jornalístico. O que é importante, aí, é o facto na sua brutalidade, é mostrar como um facto político (a tomada do poder) pode negar radicalmente toda a história que foi feita por homens.

— **Vassili Vassilikos:** Infelizmente, hoje na Grécia tudo se passa na obscuridade. Os Gregos são informados exactamente como o espectador no fim do filme: uma linha ao fundo da página do jornal para anunciar secamente que tal pessoa foi morta.

— De facto, isso daria um segundo filme que mostraria através das personagens que, como em «Z» seriam homens e não símbolos, o mecanismo do golpe de Estado.

Não pensam que seria interessante e, digamos, instrutivo para muitas pessoas, mostrar como um país que caminha para a democracia pode acordar, numa manhã, em regime de ditadura? Mostrá-lo através de indivíduos que têm as suas qualidades e os seus defeitos (porque na história que conta é provável que as pessoas de esquerda tivessem alguns defeitos para se terem deixado «possuir» pela sorte...).

Vassili Vassilikos: Mas no filme, como na realidade, um certo número dessas pessoas não eram homens de esquerda: um juiz de instrução inteiramente açambarcado pela sua profissão e que não fazia política, um ou dois jornalistas que não eram, se quisessem, de «L'Humanité» mas antes do «Monde», ou mesmo do «France-soir»...

Costa-Gavras: De facto quisemos que os espectadores sentissem necessidade de saber mais sobre o caso. E, na minha opinião, se o filme tem uma dimensão política é aí que é preciso procurá-la: nessa curiosidade, reflectir quando sai da sala.

Jacques Perrin: O importante não é o conhecimento completo do dossier mas uma certa emoção do espectador...

Julien Guiomar: Uma indignação.

Vassili Vassilikos: É um pouco a ilustração da famosa frase de Churchill: «No dia em que baterem à vossa porta, não será o leiteiro.»

— Há em «Z» um lado mediterrânico. Não tanto por alguns elementos da decoração que podem ser reconhecidos aqui ou ali (porque de facto não se considera nunca a decoração completamente submetida à história)... Mas porque incontestavelmente o Mediterrâneo está lá muito próximo. Essa presença de um quadro, de uma atmosfera, duma certa luminosidade, é algo que toca profundamente os que viveram algum tempo na Argélia.

Costa-Gavras: Para nós isso é essencial. Queríamos esse quadro mediterrânico e, de todos os locais que considerámos (Sète, Montpellier, Sicília), era a Argélia que mais convinha por causa do brilho do sol, da violência dos temperamentos que recorda a Grécia do Norte.

— Toda a gente notou a claridade, a nitidez, a eficácia da realização. Teve problemas particulares de construção e de realização?

Costa-Gavras: Os problemas estavam ligados à escolha que tínhamos feito quando escolhemos o argumento. Teríamos podido assimilar o espectador ao leitor dum jornal que, todos os dias, pouco a pouco, vai descobrindo o que se passa. Portanto, uma forma policial de certa maneira. Isto era muito sedutor à partida, por causa dos recursos de suspense. Havia uma outra forma possível, a que adoptámos depois de ter hesitado muito tempo: mostrar os factos desde o princípio, mas nada dizer do

porquê e do como. É uma fórmula mais arriscada, mais árida: dispõe-se de muito poucas coisas para alimentar o interesse do espectador que, à entrada, é posto ao corrente do drama. Tivemos dificuldades porque, adoptando esta fórmula, a narração era centrada em alguns dias, nas poucas horas que envolvem o assassinato e era preciso, ao mesmo tempo, apresentar as personagens.

Pensamos então nos flash-backs. Pessoalmente tenho um gosto especial por essa forma de narração porque creio que, todos os dias, cada um de nós vive muito dessa forma. Eu já a tinha usado em **Compartment Tueurs** e até em duplo (um no interior do outro). Tirei daí algumas lições, aliás: por exemplo que, se o flash-back é muito longo o espectador corre o risco de desligar, dispersar a atenção e, digamos, de se sentir frustrado quando é obrigado a voltar ao presente. É preciso portanto que esses flash-backs sejam breves. Eles sobrepõem-se então, a cena real e a continuidade não são cortadas.

— **Pensa-se evidentemente no que faz Alain Resnais...**

Costa-Gavras: Isso. Eu tinha reparado nisso, em particular em **La Guerre est Finie** e falei disso muito tempo com Semprun. Portanto admito que a rapidez dos flash-backs em **Z** seja talvez influenciada pelo que Resnais fez até aí: Semprun tinha trabalhado para esse filme; pela minha parte, essa forma de narração tinha-me interessado muito.

— **Há portanto em «Z» uma conjunção admirável. Este filme é apaixonante, primeiro ao nível do interesse dramático, digamos «policia». É apaixonante também num outro nível, aquele pelo qual Vassili Vassilikos e depois você foram atraídos. Não existe aí qualquer coisa nova no cinema? Antes de «Z» houve outros filmes de carácter político, mas que, parece, tinham alguma vergonha de resultar em espectacular...**

Costa-Gavras: Em França sim, mas não na América. Foi possível notar isso em muitos filmes de carácter político (ou social, porque está muito ligado). Veja por exemplo **The Chase**. É muito importante porque é a única maneira de tocar as pessoas que não se podem tocar doutra maneira. É um expediente, de acordo, mas um expediente necessário para alcançar uma certa audiência.

— **Pensa que o mesmo assunto poderia ter sido tratado num outro estilo, concedendo-lhe, a si pessoalmente, a mesma satisfação?**

Costa-Gavras: Para mim, não sei, não sei mesmo. Mas penso que independentemente disso o filme poderia ter sido tratado num estilo mais desembaraçado, mostrando por exemplo, tanto os motivos aparentes como os motivos reais, para tentar dar uma visão mais real do caso. Mas isso teria sem dúvida dado um filme de seis horas, portanto muito menos espectadores...

— **Mas se procurou fazer de «Z» um filme envolvente e espectacular, foi primeiro porque o sentia assim, ou por razões de eficácia?**

Costa-Gavras: Já não sei quem escreveu que o realizador era o primeiro espectador da história. Tem de ver a história ao nível do público. Foi o que se passou comigo, creio, quando li o livro.

Jacques Perrin: Penso que as duas ideias estão muito ligadas: a emoção sentida pelo realizador influencia a forma que ele adoptará. É sempre imediato: julgo eu, pelo menos para Costa. O filme de Costa parece-se com ele.

— **Pensa que o assunto de «Z», tal como o sentiu, poderia ser tratado por si mesmo num outro estilo?**

Costa-Gavras: Doutra maneira, decerto. Aliás, se for possível um dia, gostaria de refazer o filme no próprio local do drama, mas segundo uma construção dramática que tivesse uma relação directa com as personagens, com a Grécia...

— **Mas não teria a obra tanto «punch».**

Costa-Gavras: Com efeito. Há outras maneiras sem dúvida. Nós escolhemos aquela: e podem dar-nos razão ou não. Penso que a obra deve ser vista pelo máximo de espectadores e que é essa a única maneira de ter algumas chances de elevar o nível do público, na condição, claro, de não cair na facilidade. Fazer filmes para uma elite penso que não é a vocação do cineasta, nem a do cinema.

— Para voltar à noção de «punch»... «Z» mostra-nos a verdade sem disfarces: tudo está perdido. No entanto sai-se da sala verdadeiramente «reconfortado»; dir-se-ia que se tem mesmo assim razão para crer no que se crê.

Costa-Gavras: Há alguns dias, no fim dum colóquio organizado depois da projecção do filme, um rapaz disse-me o mesmo e acrescentou: «Bom, então que é que se faz agora, que é que se pode fazer?»

Se Z consegue tocar as pessoas desta maneira, é formidável. Eu não imaginava isso quando escrevi o argumento.

— A música do filme é de Mikis Théodorakis...

Costa-Gavras: Por montes de razões eu queria que a música fosse dele (está preso por ter sido o leader dum movimento de juventude criado após a morte de Lambrakis). Mas não pode ser visitado. Jacques Perrin e o director da casa de discos C.B.S. foram lá. Em vão. Jacques só pôde ver a sua mulher. Ele tentou fazer-lhe chegar o argumento com a minutagem da música que eu queria. Impossível.

Definitivamente, utilizámos a música já gravada que mandamos orquestrar segundo as minutagens desejadas.

Por outro lado, Jacques pôde arranjar uma gravação com a música e a voz de Théodorakis ao piano. Porque há um piano, lá, que os polícias fecham à chave de vez em quando, quando ele toca qualquer coisa que não lhes agrada. Para protestar, ele faz greve de fome até que abram o piano. Essa curta gravação foi colocada no filme.

(declarações recolhidas por Pierre Acot-Mirande,
Pierre Loubiere e Gilbert Salaches)
in *TÉLÉCINÉ*, 151-152, Mars-Avril, 1969

III. O REAL E A MANIPULAÇÃO

1. UMA ESTÉTICA DA REALIDADE

André Bazin

Esteticismo, realismo e realidade

A actualidade do argumento, a verdade da interpretação são somente ainda a matéria prima da estética do filme italiano.

Devemos evitar opor a elaboração estética a não sei que crueza, que eficiência imediata, dum realismo que se contentasse em mostrar a realidade. Creio que não será o menor mérito do cinema italiano ter recordado uma vez mais que não há «realismo» em arte que não seja primeiro profundamente «estético». Não duvidaríamos, mas nos ecos do auto de fé que alguns fazem hoje aos artistas suspeitos de um pacto com o demónio da arte pela arte teríamos tendência a esquecer. O real como o imaginário, em arte, pertencem somente ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais facilmente retidas nas redes da literatura e do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação. Noutros termos, quando a invenção e a complexidade das formas nada acrescentam ao próprio conteúdo da obra, não deixam no entanto de se aplicar sobre a eficácia dos meios. Foi um pouco por o ter esquecido demasiado que o cinema soviético passou em vinte anos do primeiro ao último lugar das grandes produções nacionais. Se **Bronenosetz Potemkine** subverteu o cinema não foi apenas por causa da sua mensagem política, nem mesmo por ter substituído o ambiente dos estúdios pelos cenários reais e a vedeta pela multidão anónima, mas porque Eisenstein era o maior teórico da montagem do seu tempo, porque trabalhou com Tissé, o melhor operador do mundo, porque a Rússia era o centro do pensamento cinematográfico, numa palavra porque os filmes «realistas» que produziu encerram mais ciência estética do que os cenários, as iluminações e a interpretação das obras mais artificiais do expressionismo alemão.

E o mesmo se passa hoje com o cinema italiano. O seu realismo não é nenhuma regressão estética, mas, pelo contrário, constitui um progresso de expressão, uma evolução que conquista a linguagem cinematográfica, uma extensão da sua estilística.

É preciso desde já ver bem onde está hoje o cinema. Desde o fim da heresia expressionista e sobretudo do sonoro pode-se considerar que o cinema não parou de caminhar para o realismo. Digamos por alto que quis dar ao espectador uma ilusão o mais perfeita possível da realidade, compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites da técnica. Assim o cinema opôs-se nitidamente à poesia, à pintura, ao teatro para se aproximar cada vez mais do romance. Não me proponho aqui justificar pelas suas causas técnicas, psicológicas, económicas, este projecto estético fundamental do cinema moderno. Desculpar-me-ei de o afirmar por esta vez como um facto adquirido, sem conjecturar tanto sobre o valor intrínseco desta evolução como sobre o seu carácter definitivo. Mas o realismo em arte só saberá, evidentemente, proceder por artifícios. Toda a estética escolhe forçosamente entre o que merece salvar-se, perder-se, ou recusar-se e quando ela própria se propõe essencialmente, como o faz o cinema, criar a ilusão da realidade, esta escolha constitui a sua contradição fundamental, simultaneamente inaceitável e necessária. Necessária uma vez que a arte só existe a partir dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse já tecnicamente possível hoje, voltaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável uma vez que se faz definitivamente à custa dessa realidade que o cinema se propõe restituir integralmente. É por isso que se lutará em vão contra todo o progresso técnico novo que tenha por finalidade alargar o realismo do cinema: som, cor, relevo. De facto a «arte cinematográfica» alimenta-se desta contradição utilizando melhor as possibilidades de abstracção e simbolismo que lhe oferecem os limites temporários do «écran». Mas essa utilização do resíduo de convenções abandonado pela técnica pode ser feita a favor ou à custa do realismo, pode acrescentar ou neutralizar a eficácia dos elementos de realidade captados pela câmara. É possível classificar, senão hierarquizar, os estilos cinematográficos em função do grau de realidade que alcançam. Chamamos então **realista** a todo o sistema de expressão, todo o processo narrativo que leve a fazer

aparecer mais realidade na tela. «**Realidade**» não deve ser entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objecto na tela é passível de várias representações diferentes; cada uma delas abandona e aproveita algumas das qualidades que permitem que reconheçamos o objecto na tela, cada uma delas introduz, por razões didácticas ou estéticas, abstracções mais ou menos corrosivas que não deixam tudo subsistir do original. No fim de todo este processo inevitável e necessário substituiu-se à realidade inicial uma ilusão de realidade feita de um conjunto de abstracções (o preto e branco, a superfície plana), convenções (as leis da montagem, por exemplo) e a própria realidade autêntica. É uma ilusão necessária, mas acarreta rapidamente a perda de consciência da própria realidade, que se identifica no espírito do espectador com a sua representação cinematográfica. Quanto ao cineasta, assim que obteve esta cumplicidade inconsciente do público, é grande a tentação de negligenciar cada vez mais a realidade. E acaba, com a ajuda do hábito e da preguiça, por ele próprio não distinguir claramente onde começam e acabam as mentiras. Não é caso de o acusar de mentir, pois a mentira constitui a sua arte, mas sim de a não dominar, de se deixar enganar por ela e de impedir assim toda a conquista nova sobre a realidade.

De «**Citizen Kane**» a «**Farrebique**»

Os últimos anos fizeram evoluir bastante a estética do cinema para o realismo. Deste ponto de vista os dois acontecimentos que marcam incontestavelmente a história do cinema desde 1940 são: **Citizen Kane** e **Païsa**. Ambos constituem progressão decisiva para o realismo, mas por vias muito diferentes. Se evoco o filme de Orson Welles antes de analisar a estilística dos filmes italianos, é porque isso permitirá melhor situar o seu sentido. Orson Welles restitui à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: a sua continuidade. A planificação clássica, herdada de Griffith, decompunha a realidade em planos sucessivos que não eram senão uma sucessão de pontos de vista, lógicos ou subjectivos, sobre a acção. Um personagem, fechado num quarto, aguarda que o seu perseguidor o venha encontrar ali. Fixa a porta com angústia. Quando o perseguidor vai entrar, o realizador não deixará de fazer

um grande plano do puxador da porta rodando lentamente; este grande plano é justificado psicologicamente pela extrema atenção da vítima a este sinal do seu infortúnio. É a sequência de planos, análise convencional duma realidade contínua, que constitui propriamente a linguagem cinematográfica actual.

A planificação introduz então uma abstracção evidente na realidade. Como estamos perfeitamente habituados, a abstracção não é sentida como tal. Toda a revolução introduzida por Orson Welles parte da utilização sistemática de uma profundidade de campo inusitada. Enquanto que a objectiva da câmara clássica põe em jogo sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles apanha com igual nitidez todo o campo visual que se encontra de uma só vez no campo dramático. Não é mais a planificação que escolhe em nossa vez aquilo que vemos, conferindo-lhe um **significado** a priori, é o espírito do espectador que é forçado a discernir, na espécie da paralelepípedo de realidade contínua que tem o écran por secção, o espectro dramático particular da cena. É portanto a utilização inteligente de um processo preciso que **Citizen Kane** deve o seu realismo. Graças à profundidade de campo da objectiva, Orson Welles restitui à realidade a sua continuidade sensível.

Vemos bem com que elementos da realidade o cinema se enriqueceu, mas doutros pontos de vista é evidente que se afastou da realidade ou que pelo menos não se aproximou mais do que a estética clássica. Impedindo-se, pela complexidade da sua técnica, de recorrer particularmente à realidade bruta: ao cenário natural, à tomada de vistas em exterior, à iluminação solar, à interpretação não profissional, Orson Welles renuncia ao mesmo tempo às qualidades absolutamente inimitáveis do documento autêntico e que, fazendo também parte da realidade, podem ser também fundamento de um «realismo». Se quisermos, situamos, em oposição a **Citizen Kane**, **Farrebique**, filme onde a vontade sistemática de só usar uma matéria prima natural conduziu precisamente Rouquier a perder terreno no domínio da produção técnica.

Assim a mais realista de todas as artes partilha todavia a sorte comum. Não pode apreender toda a realidade completamente, necessariamente ela escapa-lhe por qualquer lado. Sem dúvida um progresso técnico pode, quando o seu uso é adequado, estreitar as malhas da rede, mas

é sempre preciso escolher mais ou menos entre tal ou tal realidade. Passa-se com a câmara um pouco o mesmo que com a sensibilidade da retina. Não são as mesmas terminações nervosas que registam a cor e a intensidade luminosa, sendo de ordinário a densidade de umas inversa em relação às outras: os animais que distinguem perfeitamente de noite a forma da sua presa, são quase cegos à cor.

Entre os realismos opostos, mas igualmente puros, de **Farrebique** e de **Citizen Kane**, numerosas combinações se tornam possíveis. De resto a margem de perda do real implícita em toda a opção «realista» permite muitas vezes ao artista multiplicar, pelas convenções estéticas que pode introduzir no lugar deixado livre, a eficácia da realidade escolhida. Temos precisamente um exemplo notável disso no cinema italiano recente. Na falta de equipamento técnico, os realizadores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo: perda de realismo. Mas livres de movimentar a câmara sem relação com o microfone, conseguiram pela ampliação do seu campo de acção e da sua mobilidade um acréscimo imediato de coeficiente de realidade.

Os aperfeiçoamentos técnicos que permitirão conquistar outras propriedades do real, cor e relevo por exemplo, mais não poderão do que aumentar o afastamento dos dois pólos realistas que hoje se situam precisamente perto de **Farrebique** e **Citizen Kane**. As qualidades das tomadas de vista em estúdio serão com efeito cada vez mais tributárias de um aparelho complexo, delicado e embaraçoso. Será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade.

«Païsa»

Como situar o filme italiano na problemática do realismo? Depois de termos ensaiado delimitar a geografia deste cinema tão penetrante na descrição social, tão minucioso e tão perspicaz na escolha do pormenor verdadeiro e significativo, resta-nos ainda compreender a sua geologia estética.

Será evidentemente ilusório pretender reduzir toda a produção italiana recente a alguns traços comuns bem caracterizados e aplicáveis indiferentemente a todos os

realizadores. Tentaremos somente destacar as características geralmente mais aplicáveis, mas limitando, se for necessário, a nossa ambição às obras mais significativas. Uma vez que é necessário fazer uma escolha, diremos desde já que agruparemos em círculos de interesse decrescente os principais filmes italianos em torno de **Païsa**, porque é este filme de Rossellini o que maiores inovações estéticas encerra.

A técnica da narração

Como no romance, é sobretudo a partir da técnica da narração que a estética implícita da obra cinematográfica se pode revelar. O filme apresenta-se sempre como uma sucessão de fragmentos da realidade na imagem, um plano rectangular de proporções dadas, cuja ordem e duração de visão determina o «sentido». O objectivismo do romance moderno, reduzindo ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística, revelou a essência mais íntima do estilo. Algumas qualidades da língua de Faulkner, de Hemingway ou de Malraux não se poderão seguramente revelar numa tradução, mas o essencial do seu estilo sofre muito pouco, porque o «estilo» se identifica nelas quase totalmente com a técnica de narração. Não é mais do que a colocação no tempo dos fragmentos da realidade. O estilo torna-se a dinâmica interna da narração, é um pouco como a energia da matéria ou se quisermos a física específica da obra; é ele que dispõe uma realidade fragmentada sobre o espectro estético da narração, que polariza a lima-lha dos factos sem lhes modificar a composição química. Um Faulkner, um Malraux, um Dos Passos têm o seu universo pessoal que se define evidentemente pela natureza dos factos relatados, mas também pela lei da gravitação que os conserva suspensos para além do caos. Terá algum interesse definir o estilo italiano a partir do argumento, da sua génese e das formas de exposição que determina.

Mesmo sem o testemunho dos autores, bastaria a visão de alguns filmes italianos para nos convenceremos da importância da improvisação. Sobretudo desde o sonoro, um filme exige um trabalho muito complexo, compromete demasiado dinheiro para admitir a mínima hesitação durante a rodagem. Pode-se dizer que no primeiro dia de

filmagem o filme está já virtualmente realizado na planificação que tudo prevê. As condições materiais da realização em Itália, imediatamente após a Libertação, a natureza dos assuntos tratados e também, sem dúvida, algum génio ético, libertaram os realizadores dessas obrigações. Rossellini partiu com a sua câmara, película e esboços de argumentos que modificou conforme a inspiração, meios materiais ou humanos, natureza, paisagens... Já Feuillade procedia assim, em busca pelas ruas de Paris de uma continuação dos **Vampires** ou **Fantomas**, continuação sobre a qual pouco mais estava determinado do que os espectadores deixados na expectativa desde a semana anterior. Seguramente a margem de improvisação é maior ou menor. Reduzida na maior parte das vezes aos pormenores, é suficiente no entanto para dar à narração um ritmo e um tom diferentes do que normalmente vemos no écran. Certamente que o argumento de **Quatri Passi nelle Nuvole** está tão bem planeado como o de uma comédia americana, mas eu apostaria que um terço dos planos não estava tão rigorosamente previsto. O argumento de **Sciuscia** não parece submetido a uma necessidade dramática muito rigorosa e o filme termina com uma situação que poderia bem não ter sido a última. O encantador pequeno filme de Pagliero, **Noite porta Consiglia**, diverte-se a estabelecer e desfazer mal-entendidos que se podiam enredar duma maneira completamente diferente. Infelizmente o demónio do melodrama, ao qual não sabem resistir os cineastas italianos, vence aqui e ali, introduzindo então uma necessidade dramática de efeitos rigorosamente previsíveis. Mas isto é outra história. O que conta é o movimento criador, a génese muito particular das situações. A necessidade da narração é mais biológica do que dramática. Ela desponta e desenvolve-se com a liberdade da vida. Não será necessário deduzir que tal método é a priori menos estético do que a previsão lenta e meticulosa. Mas o preconceito de que o tempo, o dinheiro e os meios valem por si próprios é tão tenaz que nos esquecemos de os relacionar com a obra e o artista... Van Gogh refazia dez vezes o mesmo quadro, muito depressa, enquanto que Cézanne voltava ao mesmo quadro durante anos. Certos géneros exigem um trabalho rápido, uma execução imediata. É este o preço do ritmo de reportagem que o filme italiano possui, do natural mais próximo da narração oral do que da escrita, do esboço do que da pintura. É-lhe necessário

o à-vontade e a firmeza de olhar de Rossellini, de Lattuada, de Vergano e de de Santis. A câmara deles possui um tacto cinematográfico muito subtil, antenas maravilhosamente sensíveis, que lhe permitem abranger num traço o que interessa, da maneira que interessa. Em **Il Bandito**, o prisioneiro que regressa da Alemanha descobre que a sua casa foi destruída. Nada mais resta do edifício do que um montão de pedras rodeado de muros em ruínas. A câmara mostra-nos a cara do homem, depois, seguindo-lhe o movimento dos olhos, faz uma longa panorâmica de 360 graus que nos revela o espectáculo. A originalidade desta panorâmica é dupla: 1.º ao princípio, somos exteriores ao actor pois olhámo-lo por intermédio da câmara, mas durante a panorâmica identificámo-nos naturalmente com ele, a ponto de ficarmos surpreendidos quando, findos os 360 graus, redescobrimos uma face horrorizada; 2.º a velocidade desta panorâmica subjectiva é variável. Inicia-se por um longo «fio», depois quase pára, contempla lentamente as paredes arruinadas e queimadas ao próprio ritmo do olhar do homem como movida directamente pela sua atenção.

Tive necessidade de me estender sobre este pequeno exemplo para não me restringir a afirmar abstractamente o que chamo, quase no sentido fisiológico da palavra: o «tacto» cinematográfico. Um tal plano assemelha-se no seu dinamismo ao movimento da mão que desenha um esboço; deixando zonas em branco, delineando aqui, ali cercando e investigando o objecto. Penso no ralenti do documentário sobre Matisse que nos revela, sob o arabesco contínuo e uniforme do traço, as hesitações variáveis da mão. Em tal planificação o movimento do aparelho é importante. A câmara deve estar tão pronta para se mover como para se imobilizar. «Travellings» e panorâmicas não têm o carácter quase divino que lhes atribui em Hollywood a grua americana. Quase tudo se faz à altura dos olhos ou a partir de pontos de vista concretos como são o tecto ou uma janela. Toda a inesquecível poesia do passeio das crianças no cavalo branco em **Sciúscia** se reduz tecnicamente a um ângulo de observação em «contre-plongée» que dá aos cavaleiros e à montada a perspectiva duma estátua equestre. Christian Jaques teve muito mais dificuldade com o seu cavalo fantasma em **Sortilège**. Tanta virtuosidade cinematográfica não impedia que a sua égua tivesse o prosaísmo de um cavalicoque de fiacre. A câ-

mara italiana conserva qualquer coisa da humanidade da Bel-Howell de reportagem, inseparável da mão e da vista, quase identificada com o homem, prontamente harmonizada com a sua atenção.

Quanto à fotografia, é evidente que a iluminação só desempenhará um reduzido papel expressivo. Em primeiro lugar porque ela exige o estúdio e a maior parte das filmagens fazem-se no exterior ou em cenário real, depois porque o estilo reportagem é identificado por nós com o grisalho das actualidades. Seria um contra-senso tratar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo.

Tal como o tentamos definir até aqui, o estilo dos filmes italianos pareceria aparentado, com mais ou menos habilidade, maestria, sensibilidade a um jornalismo meio literário, com uma arte hábil, viva, simpática, mesmo comovedora, mas, de princípio, menor. É o que acontece por vezes, embora se possa colocar o género suficientemente alto na hierarquia estética. Seria injusto e falso ver nele o resultado final duma tal técnica. Do mesmo modo que na literatura a reportagem e a sua ética da objectividade (seria talvez melhor dizer da exterioridade) unicamente lançavam as bases duma nova estética do romance, a técnica dos cineastas italianos alcançou, nos melhores filmes e particularmente em **Paísa**, uma estética da narração igualmente complexa e original.

Paísa é antes de mais sem dúvida o primeiro filme que se torna o equivalente rigoroso dum conjunto de novelas. Só conhecíamos até aí o filme de sketches, género bastardo e falso. Rossellini conta-nos sucessivamente seis histórias da Libertação italiana. Só têm de comum esse elemento histórico. Três delas, a primeira, a quarta e a última, são respeitantes à Resistência, as outras são episódios divertidos, patéticos ou trágicos à margem do avanço aliado. A prostituição, o mercado negro, a vida de um convento franciscano, fornecem indiferentemente o assunto. Sem outra ligação do que a de uma certa ordenação das histórias segundo uma ordem cronológica a partir de um desembarque do comando aliado na Sicília. Mas o fundo social, histórico e humano das seis histórias, confere-lhe suficiente unidade para fazer dele uma obra perfeitamente homogénea na sua diversidade. Mas sobretudo o comprimento de cada história, a sua estrutura, a sua matéria, a sua duração estética dão-nos pela primeira vez a exacta impressão duma novela. O episódio de Nápoles

onde vemos um grande especialista no mercado negro vender o vestuário de um negro bêbado, é uma admirável novela «de» Saroyan. Um outro evoca Steinbeck, outro Hemingway, outro ainda (o primeiro) Faulkner. Não quero dizer unicamente pelo tom ou pelo assunto, mas muito profundamente: no estilo. Infelizmente não podemos citar entre aspas uma sequência de filme como um parágrafo, e a descrição literária é forçosamente incompleta. Vejamos no entanto um episódio da última novela (que para mim evoca tanto Hemingway como Faulkner): 1.º Um grupo de alguns resistentes italianos e soldados aliados foi abastecido de víveres por uma família de pescadores que viviam numa espécie de quinta isolada em pleno pântano do delta do Pó. Dão-lhes um cesto de enguias e eles vão-se embora; uma patrulha alemã apercebe-se do facto e executa todos os habitantes da quinta; 2.º no crepúsculo, o oficial americano e um resistente caminham algures no pântano. Ao longe um fuzilamento. Um diálogo muito elíptico deixa entender que os Alemães fuzilaram os pescadores; 3.º homens e mulheres estendidos mortos diante da cabana, um bebé semi-nu chora incansavelmente no crepúsculo. Mesmo assim sucintamente descrito, este fragmento da narração deixa suficientemente aparecer imensas elipses, mais valeria dizer lacunas. Uma acção tão complexa é reduzida a três ou quatro curtos fragmentos em si mesmos já elípticos em relação à realidade que revelam. Deixemos o primeiro, puramente descritivo. No segundo o acontecimento só nos é explicado pelo que dele podem perceber os resistentes: tiros ao longe. O terceiro é apresentado independentemente da presença dos dois. Nem sequer é certo que esta cena tenha uma testemunha. Uma criança chora entre os pais mortos: é um facto. Como conseguiram os Alemães conhecer a culpabilidade dos camponeses? Porque está a criança ainda viva? Não é disso que trata o filme. No entanto foi desencadeada toda uma série de acontecimentos que levou a este resultado. Normalmente, sem dúvida, o cineasta não mostra tudo — até porque é impossível —, mas a sua escolha e as suas omissões tendem no entanto a reconstituir um processo lógico onde o espírito passa sem dificuldade das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini conserva seguramente uma certa inteligibilidade na sucessão dos factos mas estes não se engrenam uns nos outros como uma cadeia num carreto. O espírito tem de saltar dum facto para o outro, como se

salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece que o pé hesita em escolher entre duas pedras, ou que não acerta na pedra, ou que escorrega sobre ela. Assim faz o nosso espírito. É que a essência das pedras não consiste em permitir aos viajantes que atravessem os riachos sem molhar os pés, assim como a da casca de melão não é permitir a divisão equitativa pelo **pater familias**. Os factos são os factos, a nossa imaginação utiliza-os, mas eles não têm por função a priori servi-la. Na planificação cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao da narração romanesca clássica) o facto é atacado pela câmara, despedaçado, analisado, reconstituído: sem dúvida que não perde toda a sua natureza de facto, mas ela é envolvida em abstracção tal como a argila de um tijolo pela parede ainda ausente que multiplicará o seu paralelepípedo. Os factos, em Rossellini, tomam um sentido, mas não à maneira de um instrumento cuja função tem à partida a forma determinada. Os factos sucedem-se e o espírito é forçado a aperceber-se que eles se assemelham e que, assemelhando-se, acabam por significar qualquer coisa que estava em cada um deles e que é, se quisermos, a moral da história. Uma moral à qual o espírito não pode escapar precisamente porque lhe vem da própria realidade. No episódio «de Florença», uma mulher atravessa a cidade ainda ocupada por alguns Alemães e grupos fascistas para tentar encontrar-se com um chefe da guerrilha, seu noivo. Acompanha-a um homem que procura também a sua mulher e o filho. A câmara segue-os passo a passo, faz-nos participar em todas as dificuldades que eles encontram, em todos os perigos, mas com uma perfeita imparcialidade na atenção que dispensa aos heróis da aventura e às situações que os faz atravessar. Com efeito, tudo o que acontece em Florença trabalhada pela Libertação é igualmente importante, a aventura pessoal desses dois seres insinua-se num bulício de outras aventuras, como se tentássemos abrir passagem através duma multidão para encontrar aquele que se perdeu. De passagem, entrevemos nos olhos dos que nos dão passagem, outras preocupações, outras paixões, outros perigos, ao lado dos quais os nossos são talvez irrisórios. No fim e por acaso a mulher terá conhecimento pela boca dum camponês ferido que aquele que ela procurava morreu. Mas a frase que lho revela não lhe é propriamente destinada, vem atingi-la como uma bala

perdida. A pureza de linha desta narração nada deve aos processos de composição clássicos para uma narração deste género. O interesse nunca é artificialmente dirigido para a heroína. A câmara não se julga psicologicamente subjectiva. Se participamos melhor dos sentimentos dos protagonistas não é por ser fácil deduzi-los e o tom patético não resulta de uma mulher ter perdido o homem que ama, mas da situação deste drama particular entre mil outros dramas, da sua solidão solidária com o drama da libertação de Florença. A câmara limitou-se a seguir como para uma reportagem imparcial uma mulher à procura dum homem, deixa ao nosso espírito o cuidado de estar com essa mulher, de a compreender e de sofrer com ela.

No admirável episódio final dos companheiros cercados no pântano, a água lodosa do delta do Pó, os caniços a grande distância suficientemente altos para esconder os homens abaixados em pequenos barcos baixos, o marulho das ondas contra o bosque, têm um lugar de certo modo equivalente ao dos homens. A este respeito assinalamos que essa participação dramática do pântano é devida em grande parte a certas qualidades intencionais do ângulo de observação. É por isso que a linha de horizonte está sempre à mesma altura. Essa permanência das proporções da água e do céu através de todos os planos do filme destaca uma das características essenciais desta paisagem. Ela é o equivalente exacto, nas condições do écran, da impressão subjectiva que podem experimentar os homens que vivem entre a terra e a água e cuja vida depende constantemente dum ínfimo deslocamento angular em relação ao horizonte. Vê-se por este exemplo de quantas subtilezas de expressão dispõe a câmara no exterior quando é manejada por um operador como o de **Païsa**.

A unidade da narração cinematográfica em **Païsa** não é o «plano», ponto de vista abstracto sobre a realidade que se analisa, mas o «facto». Fragmento de realidade bruta, em si mesma múltipla e equívoca, cujo «sentido» se depreende somente **a posteriori** graças a outros «factos» entre os quais o espírito estabelece relações. Sem dúvida o realizador escolheu bem esses «factos», mas respeitando-lhes a integridade de «factos». O grande plano do fecho da porta à qual aludi há pouco, não era tanto um facto como um sinal separado **a priori** e pela câmara, e que não tinha mais independência semântica do que uma preposi-

ção na frase. É o contrário do pântano ou da morte dos camponeses.

Mas a natureza da «imagem-facto» não é unicamente manter com outras «imagens-factos» relações inventadas pelo espírito. Estão lá de qualquer modo as propriedades centrífugas da imagem, aquelas que permitem constituir a narração. Considerada em si própria, não passando cada imagem de um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície do écran deve apresentar uma densidade igualmente concreta. É mais uma vez o contrário da encenação género «fecho de porta» onde a cor do ripolin, a espessura da porcaria na madeira à altura da mão, o brilhante do metal, o desgaste da lingueta, são factos perfeitamente inúteis, parasitas concretos da abstracção que há que eliminar.

Em **Païsa** (e relembro que incluo aqui, em diversos graus, a maior parte dos filmes italianos), o grande plano do fecho da porta seria substituído pela «imagem-facto» duma porta cujas características concretas seriam todas igualmente aparentes. Por esta mesma razão a conduta dos actores tratará de nunca dissociar a sua actuação da decoração ou da de outras personagens. O próprio homem é apenas um facto entre outros a que não seria atribuída **a priori** nenhuma importância privilegiada. É por esta razão que os cineastas italianos são os únicos a ter sucesso com as cenas de autocarros, de camiões ou de comboios, precisamente porque elas concentram uma densidade particular de decorações e de homens, e porque eles sabem descrever nelas uma acção sem a dissociar do seu contexto material e sem esfumar a singularidade humana em que está imbricada; a subtileza e leveza dos movimentos da sua câmara nesses espaços estreitos e atravancados, o comportamento natural de todos os personagens que entram em campo, fazem dessas cenas a proeza principal do cinema italiano.

O realismo do cinema italiano e a técnica do romance americano

Receio que a ausência de documentos cinematográficos tenha prejudicado a clareza destas linhas. Se no entanto me pude fazer seguir até aqui, o leitor terá notado que sou levado a caracterizar quase nos mesmos

termos o estilo de Rossellini em **Paísa** e o de Orson Welles em **Citizen Kane**. Por vias técnicas diametralmente opostas, um e outro alcançam no entanto uma «planificação» que respeita quase de igual modo a realidade. Tanto a profundidade de campo de Orson Welles como a opção realista de Rossellini. Num e noutro encontramos a mesma dependência do actor em relação ao cenário, o mesmo realismo da interpretação imposta a todas as personagens em campo, seja qual for a sua «importância» dramática. Melhor: com modalidades de estilo evidentemente muito diferentes, a narração em si mesma ordena-se do mesmo modo em **Paísa** e em **Citizen Kane**. É que numa total independência técnica, na ausência evidente de qualquer influência directa, através de temperamentos que não saberemos imaginar menos compatíveis, Rossellini e Orson Welles lançam-se, no fundo, na mesma proposta estética essencial, têm a mesma concepção estética do «realismo».

Tive ocasião de comparar a narração de **Paísa** à de certos romancistas e novelistas modernos. As relações da técnica de Orson Welles com a do romance americano (e singularmente a de Dos Passos) são por outro lado suficientemente evidentes para que eu possa agora concluir a minha tese. A estética do cinema italiano, pelo menos nos seus fragmentos mais elaborados e em autores tão conscientes dos seus meios como Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do romance americano.

ANDRÉ BAZIN

(in QU'EST-CE QUE LE CINÉMA? — IV. UNE ESTHÉTIQUE DE LA REALITÉ: LE NEO-RÉALISME, Les Éditions du Cerf, Paris, 1962)

2. PANORAMICA DA HISTÓRIA

Roberto Rossellini

— Pode-nos falar de «Sócrates»?

Rossellini: — Procuro fazer coisas que sirvam para levar uma informação e uma orientação gerais. Fizemos uma série de doze horas, **La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza**, que é uma abordagem da história do homem, desde que aparece sobre a terra até desembarcar na lua. É a história das ideias novas, da dificuldade de as fazer aceitar, da dor que produz a sua aceitação. Toda a história humana se debate entre, por um lado, os homens que fazem o futuro, os revolucionários, que são muito poucos, e frente a eles, todos quantos sentem nostalgia do passado e permanecem imóveis, os conservadores. O filme é um esboço da História que acho útil para nos orientar, na medida em que os programas escolásticos se deterioraram e não cumprem as necessidades actuais. É uma espécie de espinha dorsal, em torno da qual procuro tomar como pontos cardiais certos momentos da história e aprofundá-los. Agora, por exemplo, fiz **Atti degli Apostoli**, porque penso que a chegada do cristianismo é um momento importante, já que muda a relação do homem com a natureza e, portanto, põe o homem em condições de poder actuar. O resultado disto, foi a civilização ocidental. Ora bem, este fenómeno teve lugar num certo contexto histórico: existia a Grécia, existia Roma e existia Jerusalém. Em **Atti degli Apostoli** falo de Jerusalém. Para a Grécia escolhi Sócrates, que ainda que seja muito anterior, contém em embrião tudo o que sucederá depois. A civilização grega estava baseada na fatalidade. O destino dominava toda a tragédia grega, era o seu grande protagonista. Sócrates introduz a ideia de que o homem deve usar o cérebro, e é condenado por isso. O seu ponto de partida é formidável: «só sei que não sei nada». E logo dá a ideia

de que é necessário usar a razão, a ciência. Depois farei Calígula.

— Faz os guiões a partir de dados reais?

Rossellini: — Não escrevo guiões, sou incapaz de os fazer. Tenho ideias bastante precisas. Por um lado, estão todos os documentos sobre Sócrates, que são muito poucos. Fundamentalmente, os de Platão, que não são totalmente de fiar, parte da crítica moderna põe-nos em dúvida. Mas são textos importantes. Por outro, há uma reconstrução, feita sobre documentos da vida da época, por exemplo: fala-se muito da democracia ateniense, mas não sabemos nada dela. Há coisas que ninguém suspeita. Era um constante eleger e eleger, que realmente era tirar à sorte, não havia verdadeiras eleições, soavam nomes e logo bolas brancas ou negras, e se o homem coincidia com a bola branca, era eleito para um cargo público. Outra coisa curiosa são os tribunais, que julgaram Sócrates e outros. O júri era formado por 515 pessoas, que sorteavam pela manhã e tinham que dar o veredicto antes do pôr do sol, porque não confiavam em deixá-los dormir. A história está cheia de coisas deste tipo, que a tornam mais espectacular e mais acessível ao público. Sou rigorosíssimo neste aspecto, não me permito inventar nada. Posso permitir-me algumas interpretações da psicologia do personagem, porque é difícil conhecê-la, mas não há nada inventado.

— Como será «Calígula»?

Rossellini: — Deve ser um filme-filme, porque é uma matéria difícil de tratar em televisão: por exemplo; Calígula foi amante de sua irmã, e se se corta isto, perde-se todo o sabor histórico e todo o rigor. Faço dele um personagem um pouco particular. Se conhecem a vida dos Césares, saberão que, segundo Suetónio, os doze Césares eram uns loucos. Mas Suetónio escreveu isto muito depois, quando aquelas famílias já não estavam no poder, e portanto parece-me um juízo demasiado fácil. Adaptei a história de Calígula à psicologia de um romano de hoje. Era filho de Germanico, que tinha sido um grande herói, o campeão dos republicanos e monárquicos, os republicanos vencem e constroem o Império. Germanico foi, quase com toda a certeza, envenenado por Tibério, quando tinha

apoiado com as suas legiões a eleição deste. Os irmãos e a mãe de Calígula foram também assassinados por Tibério e Calígula foi deposto por sua avó Júlia, e pelas suas irmãs pequenas, uma das quais seria a mãe de Nero. Umas irmazitas carinhosas, não acha? Tudo o que conto é rigorosamente histórico, há sempre uma pequena possibilidade de interpretação do personagem: na minha opinião, Calígula, sendo filho de Germanico, é um republicano. A avó sabe-o e as irmãs também, e rapidamente o comunicam a Tibério. Este decide adoptá-lo, dar-lhe o Império, para tirá-lo do meio e não o aborrecer. Não podia matá-lo, como ao pai e irmãos, porque a opinião pública se tinha rebelado contra ele. É provável que tenha sucedido assim, porque Tibério disse: «Assim tirarei uma serpente do seio». Depois Calígula acaba com Tibério e transforma-se em seu herdeiro. Isto é uma verdade histórica, começou com actos de justiça extraordinários, por exemplo, deu ordem de queimar todos os documentos relativos aos processos feitos por Tibério à sua mãe e irmãos. Isso significava a reconciliação total. Tornou a convocar eleições para conhecer a opinião pública, mas ficaram desertas. Pouco a pouco deu-se conta que a corrupção que imperava em Roma era tão grande, e as pessoas tão insensíveis, que não se podia fazer nada. E de um dia para o outro começou a fazer loucuras para rebaixar a ideia imperial aos olhos dos romanos. Fez coisas incríveis, mas Roma era capaz de aceitar coisas incríveis. Por exemplo: declarou guerra ao mar do Norte, e partiu de Roma com as suas legiões, cem mil homens. Isto não o invento eu, não são fantasias de um argumentista cinematográfico; chegou a uma praia do mar do Norte e deu ordem para apanhar conchas. Em Roma, o Senado acreditou no triunfo. São coisas completamente paradoxais.

— Ao escolher esses personagens-chave, tem em conta a sua possível ressonância actual?

Rossellini: — Creio que basta saber. Não é preciso contar fábulas. O mundo é sempre semelhante, porque é sempre movido pelos homens. Mas fazer coisas que se assemelhem às actuais é fácil. A semelhança existe por casualidade e não interessa sublinhá-la. **La Prise de Pouvair par Louis XIV** explica a técnica de uma tomada de poder. É útil conhecê-la. Calígula, pelo contrário, mostra

como a corrupção pode chegar a um ponto em que as pessoas não sabem identificar os seus interesses. Creio que é um assunto sério. À parte disto, está sempre no fundo a vida quotidiana. Se viram **Atti Degli Apostoli**, terão notado como está meticolosamente reconstruído. Isto é importante, porque dá ao homem um aspecto compreensível.

— **Poderia falar-nos de «L'età del ferro» e da sua relação com «La Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza»?**

Rossellini: — São ângulos distintos através dos quais se vê a história. **La Lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza** trata muito mais das ideias, que estão também sempre ligadas à técnica. Uma grande conquista humana, a primeira grande revolução que efectua o homem, é a revolução agrícola: a partir de então o homem já não está tão completamente à mercê da natureza e começa a servir-se dela e a tornar-se cada vez mais forte. Já não tem medo à natureza, e pouco a pouco parte decididamente à sua conquista. **L'età del Ferro** trata antes do desenvolvimento da técnica. A técnica do ferro fez avançar os homens, mudou a sua forma de ver as coisas. Começou com os etruscos. A civilização etrusca desenvolveu-se desde o norte do Tibre até Toscana e atravessava a Itália transversalmente até Veneza. Naquela época, na era dos metais, uns 1.200 anos a.C., os grandes centros metalíferos eram Etrúria e Espanha. Esta Etrúria metalífera foi já no interior de Itália um possível foco de desenvolvimento. Os gregos, que se tinham instalado no sul de Itália, subiam para buscar ferro à Itália Central, porque o ferro era já imprescindível. Para se criarem uns caminhos cujos cruzamentos deram lugar possivelmente a Roma, já que se encontrava num ponto em que se podia passar a vau o Tibre, num certo momento, todos os que se encontravam ali, aventureiros, prostitutas, começaram a cobrar uma taxa. Esta é uma visão um pouco diferente, muito mais concreta da história.

— **Todos estes filmes são muito concretos e ao mesmo tempo têm um sentido muito amplo. Poderia explicar-nos como consegue isso?**

Rossellini: — Não sei, faz parte da minha maneira de ser. Há uma reconstrução ambiental fidelíssima, parto sempre da vida quotidiana. Por exemplo, na Grécia começaram a circular as moedas e as túnicas não tinham bolsos. Então, transportavam-nas na boca e quando alguém tinha que falar, cuspiam as moedas para a mão, falava e, quando acabava, voltava a metê-las na boca. Isto é muito concreto, mas está carregado de significado. Deste modo faz-se um espectáculo e contam-se coisas totalmente ignoradas, ao mesmo tempo que se dá uma informação válida.

— **Em «L'età del ferro» há fragmentos de outros filmes, como «Austerlitz», «Scipione, l'Africano», etc. Foi por problemas económicos?**

Rossellini: — É importantíssimo dar um espectáculo, porque, antes de mais, há que divertir as pessoas. Estes filmes não devem ser unicamente úteis aos intelectuais, mas a todos, porque senão, seria estúpido fazê-los. Há que lhes dar uma espectacularidade e para isso é preciso gastar muito dinheiro, coisa impossível na TV. Como se trata de programas culturais, são considerados ao preço mais baixo das tarifas televisivas. Se se quer lutar para reformar esta situação não se faz nada, e o importante é fazer. Portanto há certos traços que se apanham de outros filmes e se montam de novo num contexto diferente. Assim se obtém a espectacularidade a um preço bastante reduzido.

— **Nas séries realizadas por seu filho, qual é exactamente a sua função?**

Rossellini: — Escrevo o que se poderia chamar um guião, ainda que não o seja realmente, antes uma série de informações e sugestões e faço-as realizar. Praticamente produzo-as e sigo de perto, mas deixo-lhe liberdade e responsabilidade.

— **Cremos que seu filho dirigiu alguma cena dos seus filmes. É certo?**

Rossellini: — Quando fazia **La Prise du Pouvoir par Louis XIV**, uma das minhas filhas sofreu uma operação extremamente grave e nesse dia saí de Paris e fui a Florença. Como não se podia parar a produção, o meu filho dirigiu a sequência da cozinha e da sala de jantar.

— O seu filho dirige as séries e você faz os filmes particulares. Porquê?

Rossellini: — Porque sou mais velho e não posso fazer tanto trabalho. Mas é a mesma coisa.

— A série que prepara sobre a revolução industrial, é um pouco como «L'età del Ferro»?

Rossellini: — Como esta, durará doze horas, porque é uma série muito ampla, muito extensa. É precisamente o início de uma mudança total do mundo, é o nascimento do mundo moderno. Começa com breves cenas da Idade Média, porque há que partir sempre de pontos muito precisos. Na Idade Média estabeleceu-se um tipo de relação completamente vertical, com valores muito delimitados, e uma forma de pensamento claramente estabelecida. Era preciso explicar o que era a vida normal dos artesãos, dos grémios e das corporações. Destas brevíssimas cenas passa-se para o descobrimento das técnicas, que foi a origem da revolução industrial, e que, portanto, está ligada a uma série de fenómenos como a colonização e a nova organização social e todas as ideias políticas novas.

— Que outras séries ou filmes particulares tem pensadas dentro desta panorâmica da história que está a realizar?

Rossellini: — Da série sobre a Revolução Industrial nasce um certo número de pontos chave, por exemplo, o período da Enciclopédia Francesa. Também o dos comportamentos do mundo moderno: há coisas extraordinárias, como os movimentos juvenis, que começam com uma intuição muito forte, mas que rapidamente se dispersam por causa de todas as coisas que lhes põem obstáculos. Outro aspecto é o do homem que se deve tornar cada vez mais homem. Depois, quero fazer uma história das colonizações que é um facto muito importante, que nasce directamente da Revolução Industrial. Também penso fazer, para o caso dos países ocidentais, uma história do Japão que pode ser muito interessante, já que é um país extremamente desenvolvido, uma das quatro grandes potências do mundo de hoje, dum ponto de vista técnico-científico, e que surgiu numa zona geográfica muito

menos avançada. Parece-me muito importante estudar de perto este fenómeno. Estes projectos dão para três ou quatro anos.

— Vai ser muito demorada a rodagem de «Sócrates»?

Rossellini: — Brevíssima, como sempre: quatro semanas. Durará duas horas, para se poder projectar tanto na TV como no cinema, e será a cores. Agora faço tudo a cores.

— Acha que a obra será muito afectada por passar numa televisão que, como a espanhola, ainda não é a cores?

Rossellini: — Sê-lo-á dentro de pouco tempo, e estes filmes demoram a acabar e a ser exibidos. De qualquer forma, vê-los a preto e branco não importa muito. O aspecto externo ficará prejudicado, mas não o interno. O importante não é ver os filmes nas melhores condições, mas o filme em si, e a este não pode prejudicar muito ser visto no écran pequeno e não grande, a preto e branco e não a cores.

— Que ideias tem sobre o uso da cor?

Rossellini: — Puramente realistas.

— Não segue uma ordem cronológica ao fazer estes filmes históricos? Porque fez primeiro «L'età del Ferro», que abarca toda a história, depois de «La Prise du Porvoir par Louis XIV», etc.

Rossellini: — Esses dois filmes foram precisamente os dois primeiros, e são experiências com que procurava demonstrar o que se pode fazer neste terreno. A partir de então, comecei a verdadeira operação didáctica. Agora tenho maior ordem, mas são os conjuntos que contam. A partir destes pode suceder que tenha maiores dificuldades para fazer um filme concreto e que tenha de alterar a ordem. Por exemplo, **Calígula** coloca-me grandes dificuldades, porque não o posso filmar para a TV, e para o fazer no cinema teria que submeter-me às normas de produção, usar actores conhecidos, etc., o que não me permitiria

fazer o filme que quero, e nestas condições não o faço. Pode ser que o faça mais tarde, mas o importante é fazê-lo de qualquer maneira.

— **Tem importância para si a ordem porque o público vê estas séries?**

Rossellini: — Deveria ter importância. Mas bastam que sejam vistas com pequeno intervalo. Se vem primeiro **Atti Degli Apostoli** e depois **La Lotta...**, não há mal nenhum, ainda que fosse melhor vê-los pela ordem da realização. Há também o problema da produção. Não são produções fáceis, mas relativamente caras, no que respeita à TV, ainda que sejam baratas em relação ao cinema. Para fazer um produto rico, que possa chegar a um público o mais amplo possível, há que fazer coisas espectaculares. A TV tem umas possibilidades grandes e limitadas ao mesmo tempo. Não há todavia uma tendência clara nesta direcção; sente-se a necessidade deste tipo de programas, mas não de uma forma absolutamente límpida e clara.

— **Quando sentiu pela primeira vez esse interesse pelo cinema didáctico? Por exemplo, «Vanina Vanini», «Viva l'Itália», «Francesco, Giullare di Dio» eram já parte deste projecto?**

Rossellini: — É uma tendência que sempre tive. Como é lógico, era menos precisa, e tratava-se mais de um impulso do que de algo consciente. Depois pouco a pouco dei conta que o cinema tinha pouco valor, porque havia grandes coisas a dizer e dizia coisas demasiado pequenas, ou porções de coisas demasiado pequenas. Então comecei a desenvolver este plano de investigação e informação.

— **Mas, não crê que o objectivo de, por exemplo, «Europa 51», fosse tão exemplar como o dos seus últimos filmes?**

Rossellini: — Sim, mas era importante fazê-lo então, em 1951, porque quando se estreou, todas as forças políticas o odiaram, porque se sentiram a descoberto. Honestamente, devo dizer algo: em 1947/48, não me lembro exactamente, um amigo francês chamou-me a atenção para um livro de Marcuse, e eu li-o. Não é que tomasse o livro

como base, mas, evidentemente fez-me pensar em certa direcção; e, por isso, fazer um filme sobre qual era a situação na Europa pareceu-me bastante importante. Era uma aproximação da história presente, e creio que em **Europa 51** havia coisas que logo vimos realizadas.

— **Porque lhe interessa tão pouco a ficção, a mecânica narrativa que se usa para criar emoções no que se costuma chamar cinema de ficção?**

Rossellini: — Porque a realidade é muito mais fantástica do que a ficção. O homem é tudo. Por isso, o interesse em vê-lo actuar em qualquer circunstância, parece-me o mais importante.

— **Essa confiança na realidade, que é acompanhada de uma dúvida da ficção, não é também uma forma de evitar o personalismo? Quer dizer, você tem sempre um ponto de vista moral muito claro sobre o que conta, mas ao mesmo tempo não o quer ressaltar, porque confia que as coisas falem por si mesmas.**

Rossellini: — Tento ser o menos protagonista possível. Faço um trabalho científico: observo as coisas e ponho-as em contacto. Logicamente ao ensiná-las, deve-se tentar fazê-lo de tal forma que nessa união as coisas ganhem poder e se tornem expressivas. Limito-me a fazer isso permanecendo sempre o mais próximo possível da realidade e da realidade do homem, que é fundamental.

— **Tende cada vez mais para um cinema desdramatizado?**

Rossellini: — A dramatização, a procura de efeitos, afasta da verdade. Ora bem, se nos mantivermos próximos da verdade, é difícil procurar efeitos. Se queremos fazer alguma coisa o mais útil possível devemos eliminar toda a falsificação e tentar livrar-mo-nos das tentações de falsificar a realidade.

— **Por isso não lhe agrada «Il Generale della Rovere»?**

Rossellini: — É um filme construído, um filme profissional, e eu nunca faço filmes profissionais, mas filmes que poderíamos chamar experimentais.

— O cinema tem sobre a literatura a vantagem de que a realidade é sempre tão rica que permite muitas vezes superar qualquer esquematismo do director, enquanto que ao escrever se está só perante o papel, sem terreno imediato de comparação, e não há garantia de objectividade.

Rossellini: — Na literatura, o importante é descobrir a personalidade do escritor, é um trabalho mais concentrado, enquanto que ao fazer um filme há que dar impressões gerais, porque se torna muito difícil analisar. Chega-se a isso em certos momentos absolutamente necessários, mas, se se faz um filme totalmente analítico, perde-se o espectáculo e perde-se tudo. O cinema tem a vantagem de que, se se souber ver, pode-se pôr numa imagem tal quantidade de coisas que da sua união pode nascer um mundo bastante complexo, enquanto que escrever é um trabalho analítico, que consiste em pôr uma ideia atrás de outras e organizá-las.

— É como se você procurasse uma certa comunidade do homem com a natureza. Por exemplo, no final do primeiro capítulo de «Atti Degli Apostoli» há uma panorâmica sobre a refeição que vai passando de um para o outro, no interior do mesmo plano e que mostra a comunidade entre todos.

Rossellini: — São coisas que nascem de forma totalmente instintiva, não da reflexão. Se fossem deliberadas, resultariam frias e mecânicas. Devem nascer de um impulso natural. Por exemplo aquela longuíssima panorâmica que passa das mãos de operários e camponeses autênticos para os rostos, é uma forma de descobrimento microscópico, é como observar uma célula. Mas ainda mais do que estar de acordo com a natureza, o homem deve ter consciência dela e também dominá-la. Mas nunca se pode eliminar a relação entre o homem e a natureza, ainda que esta seja artificial, como a cidade. Há uma série de traumas que nascem desta relação com a natureza, e com o universo, porque agora começamos a perceber o que é o universo.

— Nos seus primeiros filmes, como «La nave Bianca», já se percebe a sua forma habitual de se acercar da realidade, a mesma de «Roma, città aperta».

Rossellini: — Sim, creio que sim, ainda que deva dizer que na cópia que circula de **La Nave Bianca**, metade do filme não é meu, nem sequer figura o meu nome, porque me tiraram o filme das mãos e o mudaram. Toda a batalha naval é minha, mas a parte sentimental, rodou-a Robertis, que era o director do centro cinematográfico da Marinha, que me tinha pedido uma curta-metragem sobre um barco hospital. A forma de rodar era a mesma que em **Roma, città aperta**.

— **Cremos que também nas últimas...**

Rossellini: — O método é sempre o mesmo. Talvez agora o tenha melhorado, o tenha aprofundado. Nessa altura os meus passos eram um pouco incertos. Em **Roma città aperta**, acabávamos de sair do horror da guerra e era necessária uma tomada de consciência clara e objectiva. Por exemplo, não queria fazer o alemão simplesmente malvado. Tentar dar-lhe uma psicologia, mostrando-o como um homem corrompido, drogado, etc., para tentar explicar o seu comportamento, humanizá-lo, fazê-lo humanamente compreensível.

— Mas em «Roma, città aperta» o alemão está visto de forma diferente com as outras personagens, é mais esquemático, porque você sobrepõe a sua própria ideologia.

Rossellini: — Sei muito bem que existe esse defeito. Tentava dar uma explicação do alemão, mas os alemães eram uma entidade intangível que nos dominava, que de vez em quando nos chegava, nos golpeava, nos arrancava as unhas. Era como um acidente que acontecia violentamente e com demasiada frequência. Não tínhamos nenhum outro contacto com os alemães, e daí nasce essa disparidade em relação às restantes personagens. Quis fazer uma certa reconstrução psicológica, mas era algo que não conhecia bem. Por exemplo, o diálogo entre os três alemães, quando um está bêbado e diz que é o fim de tudo. Não sei se isto sucedia, mas imagino que de vez em quando teriam um assomo de consciência. Há que ter uma certa piedade com o inimigo.

— O seu abandono do cinema foi simplesmente porque os filmes que queria fazer não interessavam aos produtores e por uma questão de mudança?

Rossellini: — Os meus projectos não pareciam interessar aos produtores. E além disso tinha já bem amadurecida a ideia de fazer estes filmes didácticos. Isto certamente não pode responder à estrutura do cinema e, por isso a deixei. Não é que seja tudo fácil com a TV, mas foi menos difícil.

— **Então não diz que o cinema acabou?**

Rossellini: — Há dois momentos muito precisos. Primeiro, o cinema não correspondia ao que eu queria fazer; segundo, a prova de que as coisas iam mal chega agora quando se vê claramente que o cinema está moribundo e que a crise é gigantesca. É inútil dizer outra coisa, porque é esta a verdade. Em Inglaterra, no Japão, em França, nos Estados Unidos, em toda a parte a assistência ao cinema decresceu enormemente nos últimos anos. São sintomas de uma crise e creio que é bastante lógica, porque o cinema nunca soube actuar sabiamente. Só soube fazer negócios provisórios. É bom sinal que o público se afaste de um cinema que demonstrou ser inútil. Agora tenta salvar-se dirigindo-se a públicos muito particulares, com complexos sexuais, de repressão e violência. Por isso joga com a sensação para captar essa pequena parte do público. É muito provável que seja pequena essa quantidade de pessoas sugestionadas por essas coisas. Isto não quer dizer que o cinema deva morrer. O cinema deve viver, mas para isso necessita de ser muito mais consciente dos seus deveres. Penso que uma verdadeira salvação seria uma fusão da produção, não fazer esta falsa divisão entre o cinema e TV. São dois meios de difusão, mas no fundo são o mesmo. Não existe uma estética cinematográfica e outra televisiva. Portanto devem unir-se e desenvolver-se conjuntamente e ter uma visão exacta do que se deve fazer. No mundo há uma necessidade espasmódica de saber. Os homens de hoje sofrem porque não têm suficiente informação. Estamos a viver num período cheio de descobertas e de ideias, mas não sabemos absolutamente nada e acabaríamos por sentir toda a angústia de viver num mundo que se transforma sem ter a possibilidade de perceber essas transformações. Um cientista americano fez uma experiência sobre as crianças cujas hipóteses são muito importantes. Pensa que os impulsos fundamentais que sempre moveram o homem, são o medo

e o desejo. Eu acrescento outro impulso que é o de demonstrar o saber. Quero dizer que o desejo de saber é inato no homem e que esse desejo se junta à necessidade de saber, porque somos vítimas de uma civilização que construímos, sem participar nela, ou com uma participação mínima, e devemos saber governá-la. É este o grande problema. Ora bem, se este impulso existe no homem, não há razão para nos humilharmos, não se deve ser como um professor que fala da sua cátedra e diz: «Tu não sabes nada e eu digo-te que...», porque não serviria de nada. Há que dizer as coisas como se todos as soubessem. Este é o problema mais vital de hoje, que também o cinema deve ter em conta. Creio que estas são as verdadeiras grandes metas da vossa geração, porque estas são as coisas que vocês podem fazer e nós não.

— **Então esses filmes tentam explicar como e porquê chegamos aqui? Pensa explicar como estamos aqui?**

Rossellini: — Sim, porque chegamos ao ponto a que chegamos através de uma civilização muito particular, única, creio, na história do homem, que é a civilização dos especialistas. Estes cumpriram a sua missão, mas só numa direcção. Faltou a coordenação e as coisas reuniram-se por pura casualidade. Agora creio que devemos sair desta situação: a grande questão é ultrapassar o especialista e chegar ao homem, porque, se o homem se fizer mais completo terá as possibilidades de participar naquilo que se tiver conseguido, e também de lhe dar um sentido preciso. Por exemplo, Ortega y Gasset, há muitos anos, escrevia sobre essa angústia do homem especialista. Separando certas suposições ideais, explica de uma forma muito precisa a situação e a angústia desses horizontes que se dilatavam e se tornavam cada vez mais nebulosos. Hoje chegamos exactamente a esse ponto, com uma evidência absoluta.

— **Então não crê ser necessário, em certo sentido, que o mundo seja de especialistas?**

Rossellini: — Fazem falta profissionais, que é outra coisa. A escola, pelo menos em Itália, quando eu lá ia, dava ideias gerais nos primeiros cursos, quando as crianças não têm a faculdade de sintetizar. Conforme avançam

vam os estudos, o ensino especializava-se e abandonavam-se as ideias gerais. Chegava-se à Universidade cada um se ocupava de uma parcela do saber, e basta. Além disso, sempre atrasada em relação à realidade. A escola preparava para o mercado das profissões. Não sei se isto era justo ou injusto, não temos ainda dados históricos para julgar. O facto é que chegamos a enormes conquistas técnico-científicas que mudaram todo o nosso horizonte. Devemos ser conscientes disto e dar-mo-nos conta do que fizemos, nós os homens, e de que não somos vítimas, mas donos. Este é o sentido dos meus filmes didácticos, e por isso em vez de filosofia, tenciono fazer pedagogia, voltar a pôr em ordem, com uma paciência enorme e de um modo ainda imperfeito, todas as coordenadas, reordenar o alfabeto que se perdeu em cento e cinquenta anos de acções diferentes.

(declarações recolhidas por Francisco Llinás e Miguel Marías, com a colaboração de Antonio Drove e Jos Oliver. Madrid, Janeiro de 1970)
in NUESTRO CINE, n.º 95, Março de 1970

3. A VIDA DE IMPROVISO

Georges Sadoul

Durante a última época cinematográfica os cinéfilos dedicaram a maior atenção ao «cinema-verdade» tal como se manifestou, sobretudo depois de 1960, sob formas diversas, em França com Jean Rouch (**Moi un Noir, La Pyramide Humaine, Chronique d'un été**), Mario Ruspoli (**Les Inconnus de la Terre, Regards sur la Folie**), em Itália (especialmente com Baldi), em Inglaterra com o Free Cinema, nos Estados Unidos com Richard Leacock (**Primary, Yanqui No**), com Lionel Rogosin (**On the Bowery, Come Back Africa**) e diversos membros da Escola de Nova Iorque. Esta lista fragmentária limita-se a citar alguns filmes apresentados em Paris ou nos Festivais internacionais.

Para examinar as questões teóricas levantadas pelo «Cinema-Verdade» é preciso antes de mais procurar as origens desta «ideia força». Os seus autores, Rouch e Morin, referiram-se a uma expressão empregue pelo cineasta soviético Dziga Vertov em condições que resumi assim:

«Esse operador de actualidades tinha sido encarregado de fundar e dirigir um jornal filmado, o **Kino-Pravda**, suplemento do grande diário **Pravda**. Essas palavras que querem dizer **Cinema-Verdade** foram acolhidas por Vertov como uma palavra de ordem. Ele pretendia banir do cinema tudo o que não fosse «apanhado ao vivo». Como outrora Lumière. Os 23 números da **Kino-Pravda** conduziram os «Kinoks» a uma concepção ainda mais extremista, a do **Kino-Glaz** ou «**Cinema-Olho**». (**História duma arte, o cinema**, edição de 1949).

Estas linhas foram escritas imediatamente a seguir à guerra quando dispúnhamos ainda de pouca documentação e não correspondem exactamente à evolução de Dziga Vertov e à sua verdadeira personalidade.

Ele não foi «operador de actualidades» senão ocasionalmente. De formação era antes músico, poeta, mesmo filósofo, como aparece através dos seus escritos (publicados ou inéditos) que pude conhecer graças à sua viúva e fiel colaboradora, Sr.^a Svilova. Vertov foi redactor e fez montagem no jornal filmado **Kino-Nédélia**, mas porque considerava ser seu dever servir a Revolução russa colaborando nesse poderoso meio de propaganda.

Depois de 1918, Vertov agrupou algumas pessoas que partilhavam a sua teoria e o seu ideal. Rapidamente adoptaram o nome de **KINOKS** formado pela contracção das palavras **KINO** (cinema) e **OK** (olho). A noção de **Cinema-Olho** foi anterior à de **Cinema-Verdade** e a **Kino-Pravda** reivindicou constantemente o **Cinema-Olho**.

A partir de 1920 em Vertov o **Cinema-Olho** tornou-se inseparável da **Rádio-Orelha**, termo forjado para designar a montagem de registos sonoros. Estes dois dados são essenciais nos seus escritos teóricos de 1920-1930 onde a expressão **Cinema-Verdade** aparece de forma accidental, sem nunca se revestir dum sentido manifesto.

O primeiro dos seus filmes com o título manifesto **Kino-Glaz (Cinema-Olho)**, teve por outro título **Jizn Vrasplokh** ou **A Vida de Improviso** (1923).

Tomar «a vida de improviso» significa filmar os homens e os seres vivos sem que eles tenham consciência da presença dum realizador e duma câmara, ou pelo menos sem que o seu comportamento seja modificado. Esta noção, que Vertov refere muitas vezes sem insistir muito nela, parece pertencer sobretudo ao seu irmão Mikhail Kaufman, que já tinha uma experiência bastante longa como fotógrafo, operador de actualidades e documentarista.

Este retorno às origens, a Dziga Vertov, teórico e criador de génio, lembra-nos que convém distinguir três elementos simultaneamente complementares e contraditórios, o **Cinema-Verdade**, a **Câmara-Olho**, a **Vida de improviso**.

O **Cinema-Verdade** teria sido para Vertov um cinema que recusava todo o recurso à ficção, no sentido em que se fala de filmes de ficção, portanto aos meios da literatura e do teatro, ao argumento, aos actores, ao estúdio, à maquilhagem, à decoração, etc. Para esse teórico havia apenas dois meios de expressão no cinema: as **Actualidades** (entendidas como a montagem e a organização de filmes não rodados pelo realizador) e o documentário,

onde, partindo dum plano de trabalho o realizador filmava ou mandava filmar tais ou tais aspectos da realidade. O primeiro meio de expressão conduziu Vertov ao filme de montagem, género que foi o primeiro a praticar na U.R.S.S. mesmo antes de Esther Choub (**Padeniye dinasti Romanovskh**, 1926), pois desde 1920, a partir dos números do **Kino-Nédélia** e doutros elementos, apresentou uma longa metragem **Istoria Gradjanskoi Voiny**.

O **Cinema-Verdade** (tanto quanto ele empregava essa expressão) não supunha obrigatoriamente para Vertov que o realizador fosse «o homem da câmara». Ele podia criar também partindo de filmes pré-existentes, mas remontados e comentados por ele.

No que respeita à segunda noção, seguindo o pensamento desenvolvido por Vertov, podemos considerar que o **Kino-Glaz** hoje já não é um simples **Cinema-Olho**, mas pela sua união com a **Rádio-Orelha**, uma combinação áudio-visual. Proponhamos portanto a expressão **Câmara-Olho**, ficando entendido que tal aparelho não regista só as imagens mas também os sons.

A terceira noção é a de «vida de improviso». Os aperfeiçoamentos técnicos das câmaras e os magnetofones abrem hoje aos cineastas possibilidades ainda utópicas no tempo de Vertov e de Kaufman.

Mas de maneira nenhuma isto significa que uma «**Câmara-Olho**» deva ser sempre utilizada para apanhar a «**vida de improviso**». O método seguido por Rouch em **Chronique d'un Été** visava pelo contrário apanhar a vida no conflito provocado pela presença visível da câmara e dum entrevistador.

Para estudar as relações entre o **cinema-verdade** e a **câmara-olho**, Rouch é uma boa referência. Não que ele tenha alguma vez pretendido ser o único a utilizar estes meios, mas porque reflectiu muito sobre os problemas que eles levantam.

Já em 1957 ele declarou: «É bem evidente que sendo o meu fim mostrar a própria vida e não reconstituir a vida, luto com grandes dificuldades», dificuldades essas ao mesmo tempo técnicas, estéticas, teóricas e mesmo morais.

Jean Rouch foi primeiro etnógrafo. Se começou por utilizar uma câmara de 16 mm, foi para estudar os hábitos e costumes tribais da África Negra. Fixar a imagem e o som puseram-lhe rapidamente os problemas do cinema-verdade. A presença dum observador e duma máquina

de filmar modifica o comportamento dos sujeitos observados. Durante os primeiros anos do séc. XX, os folcloristas pensaram utilizar o fonógrafo para fixar, melhor que pela escrita, os cantos e os gritos populares. Pediram aos comerciantes ambulantes para repetirem os prêgões diante dum fonógrafo gravador. O microfone de gravação não existia ainda, a palavra gravava-se automaticamente sobre a cera, era preciso gritar para uma espécie de funil. Transplantados das ruas para o que chamamos hoje um estúdio de gravação, os comerciantes perderam quase todos os seus meios. Separados do seu meio habitual não foram capazes de repetir correctamente o que gritavam durante todo o dia, e os folcloristas tiveram de renunciar.

Armado com uma câmara de 16 mm e com um magnetofone, o jovem etnógrafo Jean Rouch dispunha certamente duma aparelhagem mais manejável do que o fotógrafo de 1900, mas que bem podia intimidar mais os camponeses nigerianos. Teve de recorrer muitas vezes a «encenação documental», a reconstituir um acontecimento diante da câmara. «Para a minha caça ao hipopótamo, disse ele, falando dum dos seus primeiros filmes, tive de pedir aos Africanos para refazerem a cena, mas por fiel que fosse essa repetição, era mesmo assim uma trucagem».

Para afirmar os conjuntos ou os pormenores essenciais durante o tempo exacto em que se desenrola uma cerimónia tribal com numerosos participantes, e para reter algo mais do que o pitoresco exotismo dos «documentários» 1920, um etnógrafo operador tem antes de mais de assistir várias vezes a tal cerimónia para lhe perceber o desenrolar e o sentido. O que equivale às repetições que no estúdio precedem a rodagem. E sobre estas primeiras observações estabelece-se (pelo menos mentalmente) uma planificação prévia que prefigura o filme definitivo. Se uma **câmara-olho** consegue apanhar «a vida de improviso» não é certamente à maneira dum aparelho gravador que funcione automaticamente com desconhecimento dos sujeitos filmados.

A etnografia tradicional poderia retomar a definição antiga do folclore por Van Gennep: «Uma ciência que se ocupa especialmente dos camponeses e da vida rural e do que dela subsiste nos meios industriais e urbanos» (1924).

Alguns dos camponeses nigerianos estudados pelo etnólogo Rouch emigram para as cidades para lá encontrarem um emprego nos meios industriais. Esta migração

foi o assunto da primeira longa metragem de Rouch (ainda inédita) **Jaguar**, cujo argumento ele resumiu assim:

«Arranjei três rapazes e pedi-lhes para desempenharem um papel plausível em função do que conhecia da situação dos emigrantes. Os meus três actores eram duma imaginação inesgotável. A medida que avançavam, transformavam o argumento. Eu deixei-os fazer, esforçando-me por captar tudo o que a seu modo eles compreendiam do assunto.»

No princípio do filme existia portanto um argumento de Rouch e «actores». O cineasta etnógrafo utilizava menos os métodos e as teorias de Dziga Vertov do que a «**encenação documental**» empregue por Flaherty em **Nanouk** (1920). O argumento (ou se se prefere, a «ideia do filme») tinha sintetizado o que o autor conhecia da vida dos esquimós (observados por ele durante dez anos) e foi interpretada pelos membros de uma família utilizados como actores, não profissionais claro, mas interpretando o papel da sua própria vida.

Para montar a vida dessa família na sua habitação, um igloo de neve, Flaherty utilizou processos que descreveu deste modo:

«Para se poder filmar as cenas interiores, um igloo esquimó normal (4 metros de diâmetro) era muito pequeno. Nanouk, ajudado pelos seus companheiros, construiu o igloo de 8 metros de diâmetro, o maior jamais visto. A luz proveniente das janelas de gelo revelou-se insuficiente e quando se filmaram os interiores foi preciso serrar o tecto do igloo, de modo que Nanouk e a família tiveram de se deitar e acordar com todo o frio do exterior penetrando pelo alto.»

As cenas do sono e do acordar, embora muito «verídicas» em **Nanouk**, são no entanto uma verdadeira encenação apresentando características análogas às do estúdio. Flaherty teve de mandar edificar um verdadeiro cenário e tão incómodo para os seus intérpretes que eles tiveram de simular o sono e o despertar, representar diante da câmara e não viver diante dela.

Recordado este exemplo clássico, não se deve concluir que o **cinema-olho** de Vertov excluía uma encenação documental, mesmo quando se tratava de imagens de «improviso». Um tema da sua longa metragem **Chestala**

Tchast Mira é o contraste entre a U.R.S.S. e os países capitalistas. No seu «plano de trabalho» (de facto um argumento), Vertov tinha previsto como a vida capitalista prosseguia mesmo em Moscovo, entre os **nepmans**, entre os especuladores de 1925 enriquecidos pela N.E.P., período indispensável para a reconstituição do país após a guerra civil.

Vertov e Mikhail Kaufman obtiveram o acordo de uma família de **nepmans** para filmar em casa deles uma «surprise party» com bebidas alcoólicas, música de Jazz (de fonógrafo) e danças americanas. Não estava em questão filmar as pessoas sem o seu conhecimento do facto. As câmaras da época eram barulhentas. E sendo as películas pouco sensíveis tinham sido dispostos projectores no apartamento, o que não podia passar despercebido. Mas, disse-me Kaufman «eu filmei no entanto a vida **de improviso**, no auge da festa, as pessoas ébrias de danças e de vodka tinham esquecido a nossa presença, a câmara e os projectores».

Um episódio de **Jaguar** mostra um intérprete que se improvisa bufarinheiro num mercado. A câmara de Rouch não passou despercebida. Tendo como base um argumento (proposto pelo intérprete) foi preciso preparar uma encenação com a disposição de um balcão num local característico, etc. Mas parece certo que no auge da acção, o vendedor negro e a sua clientela esqueceram a presença de Rouch que pôde assim filmar a **vida de improviso**, partindo duma encenação documental.

Jaguar tinha sido rodado sem som, Rouch não dispunha de magnetofone sincrónico para a grande viagem dos seus heróis. Anteriormente os seus documentários utilizavam tradicionalmente como principal elemento sonoro o comentário ilustrado com cantos não sincrónicos.

Quando terminou a primeira montagem de **Jaguar** «chegou a altura do comentário, que um dos meus intérpretes devia ler. Decidi então tentar uma experiência: deixar falar livremente o actor diante da imagem. Ao ouvir o resultado compreendi que nenhum texto meu atingiria tanta autenticidade». (J. R.)

O que falava comentava as imagens do filme, mas também a sua própria vida, base do argumento. O resultado era tanto mais impressionante quanto o registo do som foi muito mais simples que o das imagens. A evolução

da «Rádio-Orelha» está estreitamente ligada à prática e às teorias da «Câmara-Olho» e do «Cinema-Verdade».

O cinema sonoro nasceu da rádio, dos meios de gravação que ela criou tornando-se um divertimento de massas e um novo meio da civilização industrial.

O desenvolvimento do que se chamava em 1930 a T. S. F. ou a radiofonia supunha a amplificação de sons, mas também um microfone que substituísse, para a gravação ou a difusão por ondas, os gigantescos pavilhões dos fonógrafos 1900 ou os portavoices dos realizadores 1920.

Até à última guerra o cinema sonoro e a rádio utilizaram um material pesado e incómodo. Para gravar os sons, opticamente, na película, era necessário recorrer a camiões de som, verdadeiros ateliers rolantes, com grupos electrogenos. A incomodidade duma técnica onerosa contribuiu para fechar o cinema nos estúdios durante os quinze primeiros anos do sonoro e os neo-realistas italianos, depois da guerra, tiveram de realizar em mudo as cenas ao ar livre, para as pós-sincronizar em seguida no estúdio.

Por volta de 1938 algumas emissoras de rádio começaram a usar o magnetofone. Era então uma instalação industrial, pesando várias toneladas, instalada num verdadeiro atelier, e que devia utilizar vários quilómetros de filmes metálicos para gravar (mediocrementemente e de modo precário) uma emissão de menos de uma hora. O cinema não podia portanto utilizar o som magnético do mesmo modo que um escritor não pode substituir a sua máquina de escrever por um linótipo.

Mas bastou uma dezena de anos para que o som pudesse ser gravado em aparelhos leves e transportáveis como máquinas de escrever, os magnetofones.

Hoje, munidos de pilhas e transistores, os magnetofones miniaturizados podem-se guardar no bolso, funcionar em todos os locais, sem ligação eléctrica. O micro, outrora pouco sensível e pesando vários quilos, tornou-se minúsculo e leve, não mais embaraçoso do que uma caneta e pode-se dissimular facilmente. De magnetofone no bolso e uma «micro-gravata» (como dizem no seu calão), os rádios-repórteres podem assim travar conversa com uma pessoa que passa a gravar todas as suas palavras sem ela o saber. Eles desempenham com o desembaraço dum jogo o que outrora era uma proeza, uma experiência de laboratório desde que em 1948-1949 Allen Funt nos Estados Unidos

ou Jean Thévenot em França realizaram entrevistas radiofónicas sem pôr ao corrente os entrevistados.

Assim a «**Rádio-Orelha**» de Vertov é capaz de «apanhar vida de improviso», de gravar as palavras com o desconhecimento de um ser vivo e por consequência sem perturbar ao mínimo o seu comportamento.

A gravação magnética do som pode agora ser sincronizada com a filmagem, desde que a superfície magnética esteja colocada ao longo de um filme de pequeno formato, ou (solução bem mais fácil) que a câmara esteja sincronizada com um magnetofone. E pode-se utilizar em vez de uma «micro-gravata» uma antena portátil dissimulada nas calças, e que transmite o som a um camião de gravação sonora colocado a várias centenas ou milhares de metros do local da entrevista. Uma fita magnética tem sobre o disco a vantagem de poder ser montada como um filme. Se o magnetofone existisse em 1916, não teria o jovem Vertov levado muito longe — e sem muito trabalho — as experiências do seu **Laboratório do ouvido?**

Mesmo quando o microfone não está dissimulado e a gravação tem lugar num auditório, ele intimida bem menos o individuo do que uma filmagem com operadores, maquinistas, projectores, «travellings», etc. Só ou quase só, não se ouvindo a falar, ele pode deixar-se ir numa conversa livre ou numa espécie de monólogo.

Rouch ficou portanto impressionado com a autenticidade que atingiram os seus inquéritos quando ele «**deixou falar livremente o actor diante da imagem**». Reflectindo sobre este sucesso, diz ele ainda, convenci-me de que se podia ir ainda mais longe na verdade, se em lugar de pedir a actores que interpretassem um papel, se pedisse a homens para interpretarem a sua própria vida. E isso deu **Moi un Noir**.

Com este filme o cineasta Rouch deixava por completo o domínio da etnografia tradicional. Com **Les Maitres Fous**, ele tinha gravado (depois de ter observado mais de cem vezes) as cerimónias de uma seita religiosa, onde intervinham como novos deuses o comissário, o governador, etc. Tratava-se ainda em parte de «formas da vida rural» (ou mais exactamente tribal) «subsistindo nos meios industriais e urbanos», retomando a definição de Van Gennep.

Os heróis de **Moi un Noir** identificaram-se também com outros mas que não são os deuses tradicionais dos

camponeses africanos: chamam-se Edward G. Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour, Eddie Constantine ou Lemmy-Caution-o-agente-federal-americano. Eles obtiveram a sua personalidade ideal não do folclore mas do cinema comercial. A este propósito podemos ainda citar Van Gennep:

«Se a literatura, a música, a história da arte tratam de produções individuais, pelo contrário o folclore trata de produções colectivas. Além disso se a produção literária e artística superior se dirige ao público restrito, superior também à média da nação, num determinado tempo e lugar, pelo contrário a produção folclórica é destinada à massa da nação no mesmo tempo e lugar. É, se se pode usar este anacronismo, uma produção «grande industrial». Mas, nos nossos dias, os objectos destinados às massas fazem-se industrialmente e em série, desde as lanternas de estrebaria aos sinos das vacas, do folhetim às canções de café que os soldados espalham pelos campos, tudo se «adquire» e é expedido em grande número nas nossas aldeias, de modo que pouco a pouco estabelece-se em várias direcções uma uniformidade que, outrora nacional, tende mesmo nos nossos dias a tornar-se internacional...»

Em 1924, quando o folclorista escrevia isto, terminava já o tempo em que as canções eram espalhadas pelos camponeses, clientes dos cafés durante o serviço militar. Começava o reinado do rádio. Esperando que os tectos das aldeias se enchessem de antenas de televisão.

Com **Moi un Noir**, Rouch encontrou-se a mostrar a internacionalização de elementos populares que Van Gennep se teria recusado a incluir no folclore. Uma má canção de café sobre «Abidjan e a sua lagoa», que difundem na Costa do Marfim a rádio e as «juke-boxes», torna-se no filme um tema tirado ao folclore «grande industrial». Mas no séc. XVI ou XVII já uma canção criada para a cidade e para as cortes se espalhava e se transformava no povo.

Por outro lado, a canção «Abidjan e a sua lagoa» introduz no filme um elemento sonoro misturado com a vida de todos os dias, na Costa do Marfim, mas que não é por si «a vida de improviso» compreendida como o comportamento humano. Esse canto que é em si uma «encenação»,

uma actividade teatral, integrou-se no entanto na vida de todos os dias, e deve também ser gravado, se se quer mostrar a vida moderna na sua complexidade.

A produção «grande industrial» de Hollywood encontrou-se por outro lado a impor os seus semi-deuses a Nigérianos vivendo nos casebres do bairro pobre de Treichville. Oumarou Ganda, o negro escolhido por Jean Rouch, começa assim o seu comentário de **Moi un Noir**: «Nós mostrar-vos-emos o que é a vida de Treichville, o que é Treichville em pessoa. Não, eu não me chamo Edward G. Robinson. É um apelido que adquiri, que os camaradas me chamam. Eles chamam-me Edward G. Robinson porque sou parecido com um certo Edward G. Robinson que se representa no filme, no cinema. Não digo o meu nome verdadeiro porque sou estrangeiro em Abidjan. Viemos da Nigéria, a 2.000 quilómetros daqui.»

Assim em vez de escolher o seu apelido, o seu **cognomen** na tradição do folclore, o herói aceitou ser designado pelo nome de um actor de Hollywood, especialista em gangsters (e em policiais). Uma produção individual (o tipo e a interpretação dum actor) tornou-se portanto «grande industrial». Uma produção de massa criou assim um «ideal», um mito com o qual o herói de Treichville se identifica... O que se chama Tarzan ter-se-ia podido chamar noutros tempos Hércules e noutros lugares Maciste.

Este comentário de **Moi un Noir** suscita outra observação. Ele não pertence em nada à linguagem escrita. Pertence à linguagem falada, com as suas incorrecções gramaticais, as repetições, o seu tom particular. Para quem escuta o filme, este comentário, não declamado mas improvisado no tom dos nossos dias, o da conversa, torna-se, com o seu sotaque característico, um retrato sonoro que se junta à imagem filmada. Independente dela, ele reforça-lhe consideravelmente o significado.

Este personagem, tinha-o Rouch apresentado num comentário de introdução que dizia:

«Para Edward G. Robinson, o filme torna-se o espelho em que ele próprio se descobre: o antigo combatente da Indochina expulso por seu pai porque tinha perdido a guerra.»

Se compararmos esta segunda citação com a primeira, compreenderemos toda a diferença entre a linguagem fa-

lada (a do Negro) e a linguagem escrita, a dum texto lido pelo cineasta francês, e que já em nada pertence à «vida de improvisos». É uma frase como as que se encontram nos livros. Rouch tem sempre o cuidado de revelar os «segredos de fabrico» e diz também no seu comentário:

«Durante seis meses segui um pequeno grupo de jovens imigrados nigerianos em Treichville, no bairro de Abidjan. Propus-lhes fazerem um filme onde representariam a sua própria vida, onde teriam o direito de fazer tudo e dizer tudo. Então improvisamos este filme.»

A improvisação não foi portanto espontânea. O autor tinha passado meio ano a observar as suas personagens. De acordo com elas e com a sua colaboração concordaram num argumento, ou antes esboço não escrito modificado durante a rodagem. O filme foi então rodado em 16 mm (formato mais maleável do que o de 35 mm) e sem empregar um som síncrono.

«Representar a sua própria vida» é expressão não criada por Rouch. Sob a influência das teorias de Dziga Vertov, e ainda mais das realizações práticas de Flaherty, vários cineastas soviéticos, Eisenstein, Dovjenco, Poudovkine e outros tinham já defendido em 1925-1930 que cada homem era capaz de representar a própria vida em filme. Esta proposição não ficou teórica. Todos sabem que Eisenstein escolheu para um papel de nuances psicológicas delicadas a jovem camponesa Marfa Lapkina, que veio a ser a protagonista de **A Linha Geral**.

Sabemos também que para **Paisa**, Rossellini inquiriu a Itália recentemente liberta, interrogou as populações, escolheu intérpretes na rua, fez-lhes interpretar um esboço de argumento redigido por Amidei e Fellini, estando as réplicas apenas alinhavadas para que os intérpretes empregassem diante da câmara as palavras que lhes agradassem (em seguida pós-sincronizado). Este clássico método neo-realista podia conduzir a resultados por vezes antagónicos. **Paisa** e **La Terra Trema** estão separados por abismos. Em **L'Amore in Città**, filme-inquérito cujo animador foi Zavattini, as curtas metragens de Antonioni, Maselli, Fellini, Carlo Lizzani, etc., têm tons e estilos muito diferentes conforme a personalidade dos seus autores.

Estes filmes neo-realistas eram ordenados como novelas cinematográficas até que Rouch apresenta em **Moi un Noir** uma série de extractos de vida. Semelhantes às da televisão, repetiu-se então. Disse-se que ela influenciou o autor. Mas Rouch, interrogado, repetiu que nunca tinha sido telespectador e que só tinha assistido aos pequenos ecrans em casa de amigos.

Em **La Pyramide Humaine** teria de recorrer muito mais à encenação. A sua intenção era examinar na véspera da independência africana as relações entre os Negros e os Brancos, num meio determinado: o liceu de Abidjan.

«Tendo escolhido uma classe do último ano, escreveu Jean Rouch, o autor apercebeu-se de que para lá das relações escolares não existia praticamente nenhum contacto entre os alunos dessa classe. Na realidade não havia segregação propriamente dita, mas uma ignorância mútua (talvez mesmo voluntariamente consentida). Em Junho de 1959 o autor propôs a uma dezena de alunos do liceu a rodagem dum filme que mostrasse o que poderiam ser as suas relações».

Vê-se assim que a intenção já não era mostrar o que existia independentemente do autor, mas o que «poderia ser» se os Negros e Brancos não se ignorassem. Rouch intervinha portanto numa determinada realidade como verdadeiro dramaturgo. Por uma ficção ele provocava um psicodrama.

«Reúno artificialmente uma pequena colectividade, disse ele. Coloco-a numa situação irreal, a dum mundo sem racismo. Vejo-a evoluir. Em caso de necessidade provooco essa evolução.» Rouch deixa de ser um observador, uma testemunha que não intervém. Torna-se um «director de jogo». O inquiridor torna-se experimentador e quase romancista.

«Durante três semanas foi assim realizado em 16 mm, em cores, um documento mostrando a evolução das relações. Não havia propriamente argumento e diálogo, mas uma improvisação contínua diante das câmaras, não sendo a câmara um obstáculo à expressão, mas pelo contrário a testemunha indispensável que motivava essa expressão.» Aqui a técnica neo-realista foi muito difícil de empregar, porque da rodagem à pós-sincronização os jovens tinham evoluído muito. Segundo Rouch «certos actores tinham-se apaixonado pelos problemas da África de hoje. Em Julho eles falavam como o **Tintin** (revista para crianças de doze

anos, G. S.). No Natal como um editorial do **Figaro**. Na Páscoa como colaboradores do **Express** ou de **France-Observateur**».

Uma voz está ligada ao comportamento físico. Sendo eles próprios a dobrarem-se, alguns jovens pareciam dobrados por outros. O filme teve sensivelmente menos sucesso do que **Moi un Noir**.

Durante a sua experiência, para atingir a verdade, Rouch tinha utilizado a ficção mas com alguns jovens actores esta última tinha-se evidenciado mais. E a realização tinha sido vítima dum equipamento técnico insuficiente. «Se eu tivesse podido rodar em Julho de 1959 com imagem e som directos, o filme teria sido muito diferente. Teria mostrado talvez mais eficazmente a organização e a evolução do grupo. Foi durante a própria rodagem que os alunos aprenderam a conhecer-se e essa descoberta de si próprios aparecia em cenas que era necessário cortar, porque insonorizáveis depois do momento próprio. Assim foi durante uma rodagem que os alunos tomaram consciência da segregação na África do Sul. Eu filmei esse diálogo mudo, sabendo que a maior parte das cenas seriam inutilizáveis mas não podendo resignar-me a deixar escapar minutos de verdade.

Para se realizar efectivamente, o Cinema-Verdade supõe com efeito hoje o uso da **Câmara-Olho**, o registo simultâneo da imagem e do som, técnica que Rouch usou para **Chronique d'un été**. As possibilidades desta técnica foram numa das primeiras vezes utilizadas por um cineasta documentarista da escola de Nova Iorque, Morris Engel, no filme **Weddings and Babies** que sucedia às suas longas metragens **The Little Fugitive** e **Lovers and Lollipops**.

Richard Leacock, que foi «camaraman» de Robert Flaherty em **Louisiana Story**, escreveu a esse respeito:

«Os dois primeiros filmes de Morris Engel tinham sido dobrados. Tinha utilizado o sistema aperfeiçoado pelos cineastas italianos do após-guerra cuja magnífica espontaneidade era criada por uma hábil aplicação duma técnica agonizante. Ora **Weddings and Babies** não foi dobrado. Eu tinha entre mãos uma longa metragem romanesca de 35 mm com som em directo, sem trucagem. Morris Engel e Ruth Orkin, sua mulher e colaboradora, são os dois igualmente fotógrafos de revistas, habituados a aparelhos

leves, tipo **Leica**. Desejavam para o cinema um material transportável à mão, que dispensasse conexões eléctricas, e decidiram construí-lo. De princípio foi dada mais importância à imagem mas após os dois filmes pós-sincronizados, Engel compreendeu a importância capital do som. Ele fabricou um minúsculo sistema sonoro no qual câmara e som, funcionando com bateria, são independentes um do outro, inteiramente portáteis, silenciosos e síncronos.»

«Assim se desfez uma barreira. É espantoso pensar que a indústria do filme, indústria gigante que consumiu milhões de dólares para dar aos ecrãs proporções diferentes, tenha deixado a um fotógrafo de revista com meios limitados um trabalho de investigação tão fundamental.»

«Como penso utilizar esse equipamento, rogo aos céus que encontre um fabricante esclarecido, visionário, que queira não só fazer as investigações necessárias, mas também fabricar esse aparelho e pô-lo no mercado. Graças a tal equipamento poder-se-á daqui em diante realizar filmes com o mínimo de risco financeiro, sem preocupações com as garantias de distribuição.»

Este testemunho é muito importante, porque depois de ter visto **Weddings and Babies**, Richard Leacock quis com efeito arranjar uma câmara-olho semelhante. Conseguiu-o com o apoio da poderosa sociedade **Time-Life** que edita, além dessas revistas, reportagens para a televisão. Não realizou os seus filmes só mas com uma equipa que abrangia Drew («producer» para a divisão rádio de Time), o engenheiro electrónico Alan Pennebaker, e o operador Al Maysles. O produto do trabalho comum foi, no início de 1960, **Primary**. O assunto deste documentário TV era a campanha eleitoral no seio do partido democrático, que levou à designação de Kennedy como candidato à presidência dos Estados Unidos. Neste caso não estava em questão provocar (como Rouch em **La Pyramide Humaine**) um «psicodrama» que modificasse a atitude do futuro Presidente dos Estados Unidos. Pennebaker declarou a este respeito:

«Se Kennedy tivesse tido a impressão que Leacock se intrometia fisicamente ou moralmente, não teria

permitido certas coisas ou não teria reagido da mesma maneira. Leacock suscitava uma espécie de relaxamento. Levava as pessoas a não esperarem directivas. De facto elas esqueciam-no. Nós éramos naturalmente ajudados pelo nosso equipamento muito pouco visível e audível. Teria sido impossível utilizar uma grande câmara Mitchell com projectores no hotel que Kennedy habitava.»

Tendo deste modo inspirado confiança a Kennedy, a equipa de Leacock pôde realizar prodígios. O grande momento de **Primary** foi registado por um aparelho que Maysles levava. A câmara desce dum carro com Kennedy, segue-o numa grande sala de reuniões, mostra-o a atravessar a multidão, apertando a mão aos admiradores, e sobretudo admiradoras, a chegar ao fundo da sala, andar um pouco num corredor obscuro, ficar em cena a olhar enfim a sala que o aplaudia.

Durante todo este prodigioso momento o espectador segue Kennedy passo a passo, tem a impressão de lhe soprar no pescoço, tão perto ele está, «mete-se na sua pele». Discerne-se então uma única reposição, uma única colagem introduzida para não afrouxar o ritmo geral do documentário. Vejamos como Drew descreve a maneira como Leacock filmou uma conversa entre dois deserdados num bairro pobre de Caracas:

«Dois homens pobres falavam da sua miséria. Um deles com lágrimas nos olhos. Era operário, desempregado, vivia na imundície, os filhos brincavam a seus pés, na terra. Era um desses momentos em que o homem revela o fundo de si mesmo, e o fundo da sua história.

«Leacock filmava. Segurava na mão a sua câmara de quinze libras munida dum zoom (Objectiva de focal variável, G. S.). A medida que a conversa progredia ele tirava partido do seu zoom, escolhendo o que falava, depois o seu companheiro, as reacções, as inter reacções, a mão do homem que acariciava a cabeça da criança. E a criança inconsciente, brincando no solo sujo. Enquanto isto se passava, Leacock tinha realizado um filme de cinco minutos, durante os cinco minutos do acontecimento e montado numa forma que nenhum realizador poderia ter

imaginado, com mais força e verdade do que quem quer que seja teria podido imaginar, escrever, realizar, interpretar. É exaltante.»

O episódio dos desempregados venezuelanos foi sem dúvida inserido sem modificação nenhuma em **Yanqui No**. Mas esta sequência foi uma excepção. Regra geral, disseram-me Leacock e Drew, eles realizam cinco ou seis vezes mais material visual e sonoro do que terão necessidade para um documentário TV. A selecção e a montagem leva-lhes muito tempo para chegarem a um resultado satisfatório.

Leacock definiu por fim, para mim, as condições necessárias para a **Câmara-Olho** ideal: ausência de barulho durante o seu funcionamento, ausência de projectores (graças ao uso de películas ultra-sensíveis), ausência de peso (para que se possa levá-la para todo o lado, 7,5 kg. é ainda muito peso), ausência de fio a arrastar no chão nem para o motor nem para uma ligação com o magnetofone, que deve funcionar em perfeito sincronismo com as imagens.

Para o seu **Chronique d'un Été**, Jean Rouch utilizou uma aparelhagem imagem-som análoga à de Leacock, ainda que menos aperfeiçoada. Mas para a rodagem usou um método quase inverso. Os Americanos pretendem ser as testemunhas, que registam o que se passa sob os seus olhos, e sem provocar tal acto ou palavra, quer se trate do presidente Kennedy ou dum desempregado venezuelano. Para eles, a Câmara-Olho é passiva. Para Rouch, ela foi essencialmente activa. Ela foi em **Chronique d'un Été** bem mais ainda do que em **La Pyramide Humaine** não «um obstáculo à expressão, mas pelo contrário a testemunha indispensável que motivava essa expressão».

Para filmar um retrato de Paris durante o Verão de 1960, Rouch arranjou um colaborador, Edgar Morin. Eles escolheram para fio condutor a pergunta: «É feliz?» apresentada a pessoas de condições sociais diferentes. Mas as concepções dos dois autores, segundo os seus intérpretes, estiveram longe de coincidir sempre, durante a rodagem ou escolha dos elementos de montagem. O filme, que não é isento de defeitos, não deixa de constituir uma etapa importante na evolução da arte do filme. A maior parte das sequências são impressionantes momentos de **cinema-sinceridade**, o que não significa que a sua verdade não

tenha sido criada por uma espécie particular de encenação documental.

Logo que se trata, já não de dirigir uma pergunta no passeio à primeira pessoa que passa, mas de estudar em profundidade a questão da felicidade, quando é preciso penetrar na psicologia das pessoas como Mary-Lou (a secretária), Marceline (a antiga deportada) ou Jean-Pierre (estudante), o entrevistador utilizou um processo assim descrito por Jean Pierre:

«Morin tentou criar estados críticos, especialmente na cena com Mary-Lou. Mas para que serve incitar a um tal estado de excitação, senão para se chegar a uma crise de nervos? E essa crise de nervos representa a verdade de Mary-Lou? É preciso não cair no erro comum que só admite os estados críticos para desvendar a verdade. Um homem em estado de crise é apenas um momento de si próprio em relação à sua totalidade.»

Sejam ou não fundamentais estas críticas ao método empregue, em Mary-Lou a crise provocada transformou esta Italiana numa prodigiosa trágica à Magnani e a sua virtuosidade (consciente ou não) provocou emulação nos outros intérpretes do filme. Marceline, a ex-deportada, declarou:

«Confesso ter sido muito influenciada por uma sequência de Mary-Lou que vi nos «rushes». Foi nesse instante que mudei a interpretação, que teatralizei. Sozinha era-me difícil não cair no drama. Sabia que dramatizando-me, isso passaria ao écran.»

O maior sucesso do filme é a sequência em que Marceline, com um magnetofone a tiracolo, passeia em Paris deserta, no dia 15 de Agosto, e prossegue o seu monólogo à medida que caminha. Atinge o cume dramático quando ela atravessa os Halles Centrais, cujos vitrais de armações metálicas evocam as gares de onde partiam os deportados.

«Não posso dizer que não era sincera, disse Marceline, mas controlava-me constantemente. Na cena da recordação da deportação eu actuava, pois interpre-

tava qualquer coisa que já tinha vivido. Na rodagem dessa cena eu pensei em **Hiroshima** (o filme de Alain Resnais, G. S.). Poetizei as minhas recordações. Muito longe da crise essa cena continua a ser sincera porque através dela eu exprimi uma certa realidade, porque as recordações que evoco são recordações verdadeiras.

Nesse momento eu tive a impressão de ter tocado a «Verdade Marceline», mas sem estar verdadeiramente implicada, tendo controlado e ultrapassado completamente a personagem. Sou com efeito capaz de me «meter na situação» e de controlar ao mesmo tempo os meus gestos.» (E acrescenta mais adiante:) «Estou muito afastada do personagem que se encontra no filme. Ele não é verdadeiro, mas reflecte o personagem real. Isso parece verdadeiro, mas não é a realidade.»

Podemo-nos perguntar se uma intérprete é o melhor juiz para avaliar a sua própria capacidade. Em 90% dos casos uma pessoa que ouve pela primeira vez a sua voz gravada acha-a desagradável e falsa, enquanto ela é no entanto reconhecida como certa pelos outros.

O importante nas sinceras confidências de Marceline é que ela reconhece ter-se comportado como actriz (não profissional, claro), que representava diante da câmara, que pensava no efeito que teria no écran, que rivalizava mesmo com a outra principal intérprete Mary-Lou.

No caso de **Chronique**, o emprego da **Câmara-Olho** conduzia, para alguns, bem mais ainda do que a uma provocação, a uma verdadeira encenação em si mesma, tornando a Câmara-Olho pela sua presença (e independentemente do entrevistador na cena da deportação) um personagem do drama.

GEORGES SADOUL

(in DZIGA VERTOV, cap. V, ed. Champ Libre, Paris, 1971)

4. **PERSONAGENS EM LIBERDADE**

Jean Rouch

— **Pensa que o cinema é vítima de uma técnica cada vez mais sofisticada que exclui toda a espontaneidade?**

— Segundo penso, fazer cinema é possuir uma «câmara-caneta», um «micro-lápis» e com esses utensílios desenvencilharmo-nos para anotar, para agarrar as reacções, caras e objectos que nos rodeiam.

Eu nunca poderia ter rodado os meus filmes com uma equipa numerosa. Para **Petit à Petit**, éramos três, eu era o meu próprio camaraman, tinha um engenheiro de som africano — um Nigeriano — e um assistente que se ocupava igualmente da direcção; de tempos a tempos somente um electricista se juntava à equipa. Fazíamos tudo nós próprios. É essa, para mim, a única maneira de realizar um filme, isto é, de viver no interior de um filme.

Quando tive de filmar em 35 mm, tinha uma equipa um pouco maior. E era terrivelmente infeliz. De cada vez que revejo esses filmes, parecem-me extremamente primitivos apesar da sua sofisticação, imagino o que poderia ter realizado com meios infinitamente menores.

É preciso não esquecer que, se a técnica moderna fabrica utensílios cada vez mais complexos, o que é um paradoxo cada vez mais maneável, o cinema profissional, por seu lado, se manteve muito tempo fora deste movimento. As câmaras mais aperfeiçoadas que existem hoje são as câmaras de amador que, penso eu, abriram uma nova via ou encontraram as vias antigas da procura da verdade pelos meios audio-visuais.

— **Trata-se unicamente de uma procura da verdade — e não da realidade — situando-se a sua actuação ao nível da escrita?**

— De uma verdade que definirei como sendo a minha verdade. Ela exprime-se, bem-entendido, na fase da escrita, incluída a montagem.

Estou actualmente a reler as obras de Dziga Vertov e descubro que as suas pesquisas (sobre a montagem e a linguagem cinematográfica) eram já as que nós retomamos hoje e que foram pervertidas porque ulteriormente as teorias sobre a montagem, a de Eisenstein por exemplo, foram elaboradas a partir do cinema de ficção. Essas teorias foram aplicadas tal qual ao cinema documentário; também o paradoxo quis que se fizesse documentário com os meios da ficção (já que no limite ficaria menos caro, por exemplo, reconstituir em estúdio os Alpes, o Annapurna ou o Coliseu).

— No que diz respeito ao «cinema-verdade» Dziga Vertov trouxe-lhe muita coisa?

— Imenso, porque as suas concepções eram justamente as que eu começava a aplicar. Ele tinha elaborado uma teoria que não pôde pôr em prática inteiramente por falta de meios; na época em que escreveu isso era um sonho, uma utopia, mas ele tinha previsto o que se faria hoje com os meios de que dispomos, tanto no domínio da filmagem como no da gravação de som.

Para mim, Dziga Vertov introduziu uma dimensão nova. Quando me analiso durante a realização de um filme, descubro que estou exactamente na «posição» do famoso cinema-olho de Vertov, isto é dessa visão muito particular que me exige, no momento da filmagem, «cine-montar» (como dizia o cineasta russo), prever a montagem que adoptarei e portanto elaborar a minha verdade cinematográfica aderindo o mais possível, mas com uma certa distância, ao que se passa diante de mim, seja isso um documento — uma cerimónia por exemplo — ou no caso de *Petit à Petit*, uma verdade provocada, isto é, actores abandonados em liberdade sobre um esboço semelhante ao da «commedia dell'arte» (neste caso, nada poderia ser previsto — movimentos da câmara, interpretação dos actores, diálogos — porque há improvisação colectiva).

— Não sofreu, justamente, por ter de retomar várias vezes a montagem de «Petit à Petit», enquanto que a

tinha previsto, preparado, em grande parte, durante a rodagem?

— Nós filmamos vinte horas de filme, das quais oito se revelaram interessantes; porque o inconveniente do nosso método — espécie de provocação da realidade na qual ignoramos o que se vai passar — é que por vezes a pista que seguimos não conduz a parte nenhuma.

Com essas oito horas de filme realizamos uma primeira montagem de 4,30 h. Tivemos de fazer uma nova selecção, uma espécie de colagem um pouco ridícula no sentido em que este filme poderia ser eternamente montado tendo como base este mesmo material de 4,30 h. Enfim, após uma versão intermediária de perto de duas horas, chegamos a uma contagem de 1,36 h.

Melhorou o filme com estas aproximações sucessivas? Penso que não teríamos obtido um bom resultado se não tivéssemos passado por todas as etapas intermediárias. Dito de outra maneira, se um técnico de montagem tivesse pegado em todo o material e de uma só vez contasse uma história de 1,30 h, o seu filme teria sido muito mais falso.

De qualquer modo a experiência foi fecunda; essa elaboração muito metódica exigiu uma série de projecções que muito me ensinaram, sobretudo sobre os imprevistos ou as vantagens do meu método de filmagem. Assim, tenho sempre tendência para filmar em plano-sequência. Ora dei conta de que este não é verdadeiramente útil senão quando uma «continuidade no tempo» é essencial à acção. Então, se não é esse o caso, porque não partir a acção na filmagem pois ser-se-á obrigado a fazê-lo na montagem?

— Tinha previsto as partes que determinam a sequência do filme?

— Eu tinha previsto três partes principais que, na versão de 4,30 h, constituíam três filmes, três histórias de duração sensivelmente igual: *Les Letres Persanes*, *Afrique-sur-Seine* e *Paris-sur-Niger*. Dentro dessas partes havia capítulos, mas que não eram marcados por separações.

A separação por partes nitidamente marcadas só se impôs na montagem. Questão de eficácia. Para evitar dispersar o espectador.

Futuro anterior

— O epílogo de «Petit à Petit», intitulado «futuro anterior», dá ao filme o seu significado...

— «Futuro anterior»: retomei aí a expressão surrealista que, para mim, representa a utopia, única solução pela qual sairemos — e as sociedades actuais connosco — da balbúrdia que experimentamos.

A lição desta fábula é a seguinte: é preciso que os países africanos deixem de seguir como carneiros os modelos de sociedade que não se dão ao trabalho de estudar; visto que os modos culturais que são transplantados não dão necessariamente satisfação no seu país de origem, onde são no entanto aplicados desde há muito tempo. Aparece portanto como necessário «fazer uma paragem»; e construir uma sociedade nova fundada sobre valores culturais anteriores.

Aliás, os Africanos sentem perfeitamente esta necessidade, mas não a exprimem mais do que Damouré ⁽¹⁾ na cípede que corre atrás do camião, camião atrás do comboio, sua parábola do peão que corre atrás do velocípede, velocípede atrás do avião... não podendo nenhum jamais alcançar o outro.

É um fenómeno muito importante que designa esse «futuro anterior». Não penso só nas reacções que poderiam ter os Nigerianos, mas também na dos Franceses; aqui com efeito, adquirimos o hábito de dizer que o que se passa nos Estados Unidos chegará cá dentro de cinco anos. Bem, é preciso dizer: não, não necessariamente.

Um certo número de jovens intelectuais africanos, pessoas muito educadas, como Damouré, apercebem-se que a máquina não volta e tomam consciência de que algo vai mudar por pouco que se siga um outro caminho. É preciso parar para procurar a boa via.

Parece que a ficção de **Petit à Petit** contém um certo número de elementos reais; assim, tive recentemente conhecimento de que na vila de Ayourou onde rodei o filme, ia ser edificado um prédio de seis andares, se é que não está já feito. É estranho pensar que isto se passa num país onde não há nada. Vão construir um hotel para

(1) Um dos personagens principais de *Petit à Petit*.

turistas que virão a descobrir a África, a qual não se entregará mas introduzirá novas armadilhas, novos mal-entendidos.

— O seu filme foi rodado depois de Maio de 1968. Isso é um dado importante?

— Em 1967, Damouré veio para França participar num estágio da Unesco sobre recolha de tradições orais; isso devia constituir o ponto de partida de um filme que estava previsto para a Primavera de 1968; mas eu não queria correr o risco de comprometer o estágio de Damouré. A rodagem foi adiada para Setembro. Entretanto houve «os acontecimentos» de Maio 68 que estiveram prestes a entrar no filme. De qualquer modo o filme teria sido diferente se tivesse sido rodado antes (mas não saberei dizer em quê). Nessa altura Damouré e Lam encontravam-se em Paris, circulavam no Quartier Latin e viram as últimas sequelas das manifestações e da repressão policial. Ficaram terrivelmente impressionados.

Em África não foi bem compreendido de modo geral o que se passava em Paris: «Como podem as pessoas recusar esses bens que nós ainda não temos!» Mas Lam e Damouré sentiram verdadeiramente que algo estava errado... e que no mundo inteiro existe uma enorme solidariedade. Isso provocou, no filme, a entrada de um vagabundo, entrada que não estava de modo nenhum prevista mas que era devida ao facto de ser o tipo de personagem mais atraente que Lam via em Paris. Infelizmente não pudemos rodar com verdadeiros vagabundos.

Câmara-passaporte

— Continuará a realizar filmes de ficção ou regressará exclusivamente ao documento?

— Faço os dois. Depois de **Petit à Petit** rodei três curtas metragens etnográficas. Mas aplico os mesmos métodos para rodar uma ficção e para filmar a realidade. Muito curiosamente, desde o instante em que você deixa personagens em liberdade, em presença da câmara, a ficção torna-se realidade.

Encontra-se aí uma lição de Robert Flaherty, a da «câmara-participante»; a câmara não é um obstáculo mas uma espécie de passaporte que permite atingir tudo o que se quer. Assim a viagem de Lam e Damouré era quase uma realidade porque íamos ver os «rushes», o que nos permitia construir o filme ao rodá-lo. A descoberta que eles fizeram de Paris — toda essa história provocada — tornava-se um acontecimento quase real em que realidade e ficção se misturavam.

É um pouco essa via singular que eu gostaria de continuar a explorar.

— Não tinha começado a servir-se dessa via desde *La Chasse au Lion à l'Arc*?

— Não exactamente. A rodagem desse filme sobre a caça ao leão durou anos. Se bem que o filme se tornou de certo modo «Rouch filmando a caça ao leão», uma verdade muito particular, uma aventura muito pessoal. Onde o comentário que suporta a história. Eu estava inteiramente dependente das eventualidades da caça e de todos os acontecimentos susceptíveis de contrariar a rodagem do filme.

Mas já empregava o mesmo procedimento: projecção dos «rushes» às pessoas que tinham sido filmadas, depois correcção e nova rodagem se necessário. As pessoas vêm muito bem o que está mal.

— Estava portanto submetido ao acaso, estando livre de si próprio e dos seus meios. Mantém essencialmente essa liberdade de manobra?

— Absolutamente. Ela permite-me a todo o momento dominar o que faço, improvisar e também lançar «pistas para seguir».

Por exemplo, havia dois meios de pôr ponto final em *Petit à Petit*: ou intervir eu próprio, o que terio sido ridículo, ou fazer intervir Damouré através do comentário. Discuti isso com ele que me perguntou: «Porque não continuar?» Depois, respondendo a um personagem que o fazia assinar cheques maravilhando-se: «Mas *Petit à Petit* ⁽²⁾ é conhecido no mundo inteiro...», Damouré replicou

⁽²⁾ Trata-se da «sociedade imobiliária» da qual o filme toma o título.

maravilhosamente: «Agora já não é «*Petit à Petit*», é «*Grand à Grand*».

Então decidimos fazer outro filme. E *Grand à Grand* está neste momento em via de realização.

É deste modo que gosto de fazer filmes: com pessoas de quem gosto, que conheço desde sempre. Existe entre nós uma relação de cumplicidade singular. Comecei os meus inquéritos etnográficos com Damouré que me introduziu no mundo da religião e da magia entre a população do rio. Devo-lhe *Les Maîtres Fous*. Em Novembro festejamos o 30.º aniversário do nosso encontro.

Grand à Grand

— Qual será o argumento dessa «continuação de *Petit à Petit*»?

— Lam e Damouré são os únicos homens de negócios do mundo que ousaram «parar» para reflectir. Tornaram-se muito rapidamente gurus, sábios a quem vêm pessoas do mundo inteiro consultar. E têm um prisioneiro que se chama Rouch. Esse prisioneiro possui uma câmara que permite tornar real o imaginário.

Trataremos um certo número de temas que temos no coração: o amor, a morte, a felicidade, a religião, o trabalho, o dinheiro. Isso permitir-nos-á fazer um filme mítico repleto ao mesmo tempo dessa «utopia permanente», um filme no qual intervirei pessoalmente. A câmara será mais do que participante, será actriz, totalmente presente. Utilizaremos um certo número de sequências que já realizámos.

— Quais serão os personagens?

— Encontrar-se-ão os mesmos actores, os mesmos caracteres, Damouré por exemplo, que era já o enfermeiro de *La Chasse au Lion à l'Arc*.

Damouré é um óptimo enfermeiro; luta actualmente contra a cólera na Nigéria. Ele soube conservar uma frescura de espírito extraordinária e é por isso que os nossos diálogos são tão especiais!

Eu filmei as suas «Lettres Persanes» que ele tinha escrito em Paris durante o seu estágio na Unesco. Ele

tinha anotado pontualmente num caderno que chamava o seu diário de viagem, todas as suas reacções e observações. Mais tarde retomei todas essas notas com ele para as filmar: notas sobre um rio prisioneiro, sobre a indelicadeza das pessoas, sobre os frangos electrocutados... Tudo isso estava portanto preparado no papel. Acrescente a isso tudo o que não utilizamos por falta de autorização: a ideia de um almoço no Eliseu, duma sequência sobre os operários da Renault...

Damouré escreveu aliás um livro muito notável: «Mystérieux et dommages d'affaires», publicado na N.R.F. Esse livro está escrito num francês alegre, saboroso, cheio de jogos de palavras, de repetições. O que quer dizer esse título maravilhoso? Na viagem encontra-se o mistério e infelizmente os equipamentos desmoronam-se...

Damouré transforma continuamente as palavras; inventa-as sem cessar. «Paris é magnífico como um magnífico» ⁽³⁾, diz por exemplo no filme; infelizmente esqueci-me de lhe perguntar o significado dessa palavra durante a rodagem. Depois ele já não encontrou. Nunca saberemos o que é um «magnífico»! Damouré é um contista nato, numa língua que acho admirável. Alguns reprovam-lhe o seu lado «Y'a bon Banania» É a má consciência face à África: os nossos pais colonizaram a África e introduziram nela um francês, talvez deformado pelos atiradores ou por outros, mas que existe; não há razão para o esconder.

«Engagement» para a utopia

— Mesmo que não o tenha querido, o seu último filme possui um aspecto político suficientemente marcado. Que pensa do «engagement» político no cinema? E, duma forma mais geral, nos intelectuais como Régis Debray que participou num dos seus filmes, *Chronique d'un Été*?

— Digamos que me dei a conhecer duma certa maneira; foi a influência de Maio 68. No entanto, *Grand à Grand* será a meu ver o meu primeiro filme político.

⁽³⁾ Ou «magnífico ouro».

Creio que os dois ou três próximos anos serão essenciais porque vamos descobrir todas as armadilhas em que caímos, teremos a revelação da horrível burocracia que nos amarra.

Petit à Petit é para mim um «engagement» político com vista a essa utopia que me parece absolutamente necessária e que eu sei, depois de Maio 68, que é possível que possa existir, e que, estranhamente, se expandiu no mundo como um epidemia, como uma sede fantástica de liberdade.

— Para si é portanto inconcebível afastar por mais tempos os problemas políticos que supõe a organização de toda a sociedade?

— Já não é possível, com efeito.

Tenho pena de ainda não ter visto filmes válidos sobre Maio de 68. Sinto que eles virão. Espero-os. Mas sei que, eu mesmo, sou incapaz de tratar esse assunto. É aí que reencontro a etnografia: uma vez que evocou Régis Debray, isso junta-se àquele inquérito da guerrilha «de algures» à qual se adere mais facilmente do que à guerrilha no seu próprio país.

É um fenómeno que encontro no cinema de Glauber Rocha. É muito estranho ver que ele — que se prepara para abordar a África de maneira muito completa — não trata completamente os problemas do Brasil, mas que se limita ao velho mito do Cangaceiro; o sertão será o mar, o mar será o sertão. Mais uma procura utópica.

— Que pode fazer pela África? Como se situa em relação ao cinema africano?

— Claro que não tenho intenção de atizar fogos revolucionários: a última década foi demasiadamente dramática e seria verdadeiramente criminoso entregar-se a esse jogo.

Penso simplesmente que é necessário provocar uma certa desmistificação e suscitar reacções. Se posso desempenhar um papel no cinema africano, é esse que gostaria de ter; para evitar que ele caia no conformismo, num certo pedantismo ou sobretudo na afectação que foge aos verdadeiros problemas.

Depois de ter visto **Petit à Petit**, muitos cineastas africanos ficaram furiosos; perguntavam porque continuava

eu a fazer tais filmes. Ora eu não só julgo normal essa cólera, como a julgo fértil. Em primeiro lugar o filme não é meu: em momento nenhum um personagem é ridículo, nem mesmo o vagabundo. Por outro lado julgo ser necessário que em 1971 eles se interroguem realmente sobre esses problemas perpetuamente iludidos em proveito duma rabugice anticolonial que os leva a dizer: «Se estamos nesse estado não é por nossa culpa mas por culpa dos outros».

O papel de Sambene Ousmane é fazer um filme como **Mandabi**. Não o meu que é diferente. Aliás, se eu realizasse um tal filme, os Africanos chamar-me-iam colonialista porque a minha atitude significaria aos seus olhos: «Vejam o que eles fizeram da sua independência seis ou sete anos depois.»

O meu papel consiste mais em sugerir que existem outras vias das quais a África hoje se aproxima: ela tenta encontrar as suas vias anteriores. É significativo que a etnologia, que era considerada uma disciplina condenável sob pretexto de que não se devem estudar os outros homens, se torne uma das bases do cinema africano. Fiquei bem surpreendido por ver em Veneza três filmes do Gana sobre rituais deste país, realizados por pessoas orgulhosas da sua cultura.

Gostaria que os cineastas africanos vissem o filme muito impressionante sobre Angela Davis que foi igualmente projectado em Veneza. Porque Angela Davis diz qualquer coisa de extraordinário: «Nós não temos necessidade duma revolução importada, nós, Negros americanos; é nas nossas raízes profundas, no coração da nossa cultura que encontraremos o fermento da nossa acção.» Mas onde? Que são as raízes profundas dos Negros americanos, senão raízes de escravatura e de escola de domingo, de meto-dismo e de noções feitas que não têm nada a ver com os Negros?

Para os Africanos é diferente porque a sua riqueza é considerável. Eles têm as suas raízes; elas estão lá, vivas. É esse fogo somente que eu gostaria de atizar e é por isso que continuo a fazer filmes documentários.

Festas entre os Dogons

Há cinco anos que filmamos no Mali festas entre os Dogons. Essas festas só têm lugar de sessenta em sessenta

anos e duram oito anos. O filme que sairá daí, que começo a «ver» agora, que «cine-monto» de ano a ano — são sequências anuais o que é complicado de fazer — será uma «verdade», uma «cine-verdade». Não poderá ser outra coisa pois sintetizar esses oito anos num só, contando uma longa história de duas horas, é exactamente o que Vertov chamava cinema-verdade, isto é, uma verdade cinematográfica.

Essas cerimónias correspondem ao aniversário da primeira morte. Os Dogons têm reacções extraordinárias em face da morte: para este povo, a morte é necessária à vida. Mas vá dizer isso a um deputado, a um mineiro ou a um polícia dos nossos... Mesmo o maior materialista tem medo da morte.

Esse é um trabalho essencial para mim: temos actualmente ainda sobre os nossos olhos uma tradição fantástica, uma tradição de que temos tanta necessidade como os próprios Dogons porque nós não compreendemos os velhos mitos do nascimento.

Outro papel que posso ter: ensinar aos Africanos que fazer um filme não é muito caro. Porque fazer um filme não é só ter em seu nome uma poltrona de realizador. Pode-se filmar em 16 mm e isso fica quatro vezes menos caro do que em 35 mm.

— **Pensa que os Africanos se poderão libertar facilmente de todos os mecanismos mistificadores do cinema?**

— Eles estão forçosamente prisioneiros. Lembro-me da reacção de um amigo, homem político importante, que no momento das primeiras agitações no Congo, me dizia: «Tinham-nos ensinado que as «Jacqueries» pertenciam à história da França; e vamos precisar de as viver...» Não se podem saltar as etapas. Os cineastas africanos passarão por um certo cinema, mas é bom que saibam que se pode fazer outra coisa.

É igualmente bom que pessoas (como Muapha Alasane, que tem um papel em **Petit à Petit**, que vive em Niamey e que é uma espécie de autodidacta) brinquem com câmaras, inventem uma nova linguagem, façam desenhos animados e utilizem os utensílios que fabricamos para fins para que esses utensílios não foram previstos.

A década decisiva

Quer queiram quer não, os Africanos fazem parte do «mundo audiovisual». Dentro de dez anos, os satélites «lançarão para cima deles» dia e noite informações que eles talvez não quisessem.

Porque ficariam eles passivos? Falei disso recentemente com um amigo, técnico de som, Gérard de Lassus que estava na Nigéria onde dava lições de gravação com um magnetofone. Ele e eu pensamos ser possível fazer entrar directamente os analfabetos no universo da electrónica e que eles podem declinar o «verbo transistor» antes de saberem ler e escrever.

Essa linguagem pertence-lhes: eles têm a possibilidade de criar no mundo que se prepara.

— **Você não pertence ao cinema europeu, está à margem. Que pensa do cinema francês?**

— Eu lastimo profundamente o silêncio de Godard. Sou sempre sensível a Truffaut; ele é como Charles Trenet, não é possível apagá-lo...

Mas neste momento, o cinema francês de que gosto, é o que fazem jovens realizadores, filmes que não se vêem, que virão um dia. Igualmente a série de ensaios do Groupe de Recherche et d'Essai Cinématographique que filmam pessoas que tentam compreender.

Penso que dentro de cinco anos o cinema terá conhecido uma evolução fabulosa. Será um cinema totalmente desmistificado... Mas, como se poderá prever exactamente? Imagine que se possuirão muitos «livros cassettes» que permitirão ler um livro — um livro cinematográfico — cuja projecção poderá durar vinte e cinco horas. Então, pensar que *A la Recherche du Temps Perdu* ⁽⁴⁾ vai ser reduzido a 1,30 h... Não, é absurdo. Porquê rodá-lo? Há outras histórias para contar.

JEAN ROUCH

(entrevistado por Pierre Leroy)

in *TÉLÉCINÉ*, n.º 174, Dezembro de 1971)

⁽⁴⁾ Projecto de Luchino Visconti.

5. ESPECTÁCULO OU ESCRITA

Barthelemy Amengual

Desde a aurora do cinema, vemos abrir-se para o filme, sem que os seus artífices tenham uma clara consciência desse facto, essa dupla possibilidade: ressuscitar, reproduzir o mundo na sua presença, ou antes **dizer** o mundo, contá-lo. Duas linhas de força, mais do que duas vias radicalmente distintas, porque uma nunca irá sem a outra: não podendo o cinema contar senão com as coisas, os seus mais abstractos discursos serão sempre enigmas. Duas forças sempre presentes em todo o filme, segundo proporções variáveis, que a opção de cada cineasta ou o seu temperamento definirão para cada filme: **a presença** e **a evocação**. A presença, que mostra, que deixa o real o mais próximo das suas aparências, da sua «objectividade». Ela alimentará o cinema de testemunho, de reflexo, de documento, de identificação, de drama, de espectáculo (etimologicamente, não é o espectáculo o reflexo dum espelho?). A evocação, que desrealiza o mundo, o desconstroi, que submete ao conceito ou à recordação, e o organiza em discurso, sustentará o cinema de discurso, de poema, de canto, de panfleto, de ensaio ou de exposição didáctica. Onde a presença fornece um **espectáculo**, a evocação fornece uma **escrita**. («Escrever é tornar visível» diz Fritz Rudolf Fries.) Setenta e cinco anos após o aparecimento do cinema essa linha divisória não deixou de suscitar opções contrastantes e excomunhões. Assim para Siegfried Kracauer o «verdadeiro» cinema continua a ser o «cinema fotográfico» (o da presença), que opõe ao «cinema cinematográfico» (o da evocação). **«O plano, o instantâneo, são a base estética do filme, e não a montagem»**. Ao que os seus opositores políticos bem podem responder que o cinema, como a filosofia, mostrou suficientemente o mundo e que é tempo de o mudar. O argumento só vale até meio. Não há arte sem distância e todo o artista por mais objectivo, se se quiser o mais realista do mundo, modifica pouco a pouco o que toca. Essa «mar-

gem» subjectiva está no cerne do próprio projecto realista e quando algumas pessoas se admiram que **Ladri di Bicicleti** transforme em experiência afectiva o que deveria, por projecto, manter numa visão documental, só acusam a sua ingenuidade. De Sicca e Zavattini reivindicam arte e a afectividade não poderia ser banida do real. «**É imitando que se inventa**» diz Gaston Bachelard em *L'Eau et les Rêves*, «**julgamos seguir o real e traduzimo-lo humanamente**».

O cinema não estava ainda inventado e Zola não tinha ainda nada escrito quando dava numa das suas cartas, sob o título já de *O Ecran*, um perfeito manifesto da realidade do cinema. «**Permito-me uma comparação um pouco arriscada. Toda a obra de arte é como uma janela aberta sobre a criação; há, encaixado no vão da janela, uma espécie de écran transparente, através do qual se apercebem os objectos mais ou menos deformados, sofrendo modificações mais ou menos sensíveis. Essas modificações fazem parte da natureza do écran. Deixa-se de se ter a criação exacta e real para se passar a ter a criação modificada pelo meio onde passa a sua imagem.**» Depois de ter distinguido os «écrans de génio» dos «pequenos écrans opacos», afirmado que «**todos os écrans de génio devem ser compreendidos, senão admitidos**» (advertência aos críticos!), reconhecidos os écrans clássico, romântico e realista, confessada a sua bem segura preferência por este último, conclui: «**O écran realista nega a sua própria existência. Na verdade, há aí demasiado orgulho. Diga o que disser, ele existe, e portanto (...) nem sequer tem uma cor própria, uma espessura qualquer; tinge os objectos, refracta-os tal como outro qualquer.**» Resta que «**a sua qualidade principal é quase não ser.**»

O real está sempre presente

Acorrentado à fotografia, concebe-se que o cinema se conserve essencialmente realista (pelo menos no primeiro grau). Tem de respeitar o modo de aparecer da realidade e o estilo das relações que estabelecemos com ela. É essa sem dúvida a única mas fundamental condição do cinema: faz-nos acreditar, deve fazer-nos acreditar, que tudo o que se passa no écran foi registado no mundo e como que em simultâneo. Sim, clandestinamente, porque logo que se

nos impõe a impressão de que os personagens se sabem observados, filmados, que representam para nós que os vemos, qualquer coisa começa a emperrar: eles **representam** e nós queríamos que eles vivessem. Entre eles e nós estabelece-se uma relação espectacular, um laço teatral semelhante ao que une a cena à plateia e a que a estrutura fotográfica do plano se opõe ou se recusa. A imagem afirma-os verdadeiros, eles afirmam-se fictícios. Acentuemos quanto é verdadeira esta convenção, respeitada tanto em **Ladri di Bicicleti**, **Espoir**, ou **Salvatore Giuliano**, filmes de encanto cómico, como em **Oktjabr**, **Hiroshima mon Amour** e **Pierrot le Fou**, filmes de escrita, puras ficções «linguagísticas». Mesmo num Jean-Marie Straub, o cineasta mais obstinado em destruir os poderes ilusionistas e reputados mistificantes da imagem fílmica, em **Chronik der Anna Magdalena Bach**, em **Othon**, a ilusão realista existe. Othon, Bach, seus contemporâneos, deixam, nos seus filmes, de ser «verdadeiros» — perrucas, dicção, monotonia massacrante, tudo grita a sua artificialidade, o seu estatuto imaginário; no entanto os seus **personagens** (pois não os recebemos como actores ainda mesmo que os reconheçamos), os locais em que se agitam, a duração em que o autor os instala, continuam a aparecer-nos verdadeiros apesar de tudo. Dir-se-á que é então a verdade do palco? Convenhamos nisso. Mas quem além do filme poderia reproduzir a realidade do palco?

É cativante notar como certos «efeitos», que deveriam normalmente romper o écran e desfazer a ilusão, só confirmam e enriquecem o seu realismo. Quando um Alberto Lattuada, para **L'Amore in Citta**, nos quer mostrar como «os Italianos se voltam» à passagem de belas Italianas e como estas atiram olhares aos seus admiradores, tem a inteligência de não impor a si mesmo uma rodagem estritamente clandestina. Que importa se uns e outros sorriem ou mostram o seu embaraço diante da objectiva! Não é o cineasta um Italiano? Não segue ele pelas ruas as raparigas bonitas? Não tem direito a que também se virem para ele? Nunca esquecemos essa refeição, em **O Necem Jiném** (Vera Chytilova), em que um miúdo atrevido, caprichoso e agitado, perfeitamente insuportável, se recusa a comer a sopa. Tendo-lhe a mãe batido, ele volta-se para a câmara (para nós) a berrar, e grita entre dois soluços: «Não farei mais cinema, na!» Este gag é tão belo como fértil. Então era cinema! O espectador no seu lugar teria duvidado. Ele

pagou o seu lugar, por vezes excessivamente caro. Mas, cinema ou não, não estava a verdade dessa criança no seu carácter insuportável? Melhor, se estamos no cinema, assim como nos lembram maliciosamente, é porque Vera Chytilova instalou uma câmara numa verdadeira cozinha, diante de um verdadeiro miúdo caprichoso, atrevido e insuportável.

Não conheço quase exemplo em que o cinema tenha verdadeiramente conseguido apanhar o seu realismo em falta: de preferência levantar a cadeira em que estamos sentados. Quando, no desfecho de **Feldobott Ko**, Sandor Sara, fazendo «manifestar-se» a sua ficção, nos mergulha bruscamente na realidade da rodagem de **Feldobott Ko** precisamente, tudo o que faz é acrescentar uma dimensão realista suplementar à sua «história». Que há de espantoso em que o agrimensor-fotógrafo que vimos no filme, que se destinava ao Instituto de cinema de Budapeste, e não pôde entrar para ele por razões de base política, que fotografou entre outros escândalos as humilhações infligidas aos Ciganos em nome da profilaxia, conclua a sua experiência e a sua obra de denúncia rodando um filme sobre as mesmas pessoas, desde que possa? A ficção junta-se ao real mais solidamente do que nunca. O delírio duma certa crítica contemporânea diante de qualquer tentativa da parte dos autores de filmes para unir dialecticamente as suas histórias à realidade concreta deixa-nos por vezes estupefactos. A acreditar neles, as capas dos livros de bolso, ao contrário de fazerem recordar ao leitor a existência e a carreira do autor, deveriam «desconstruir» o romance, desfazer-lhe a ficção, retirar-lhe todo o poder de ilusão e dinamitar o género! No cinema como no amor, o amante mais ofuscado sabe bem que o objecto da sua paixão não descende de qualquer concepção imaculada. Mas ele representa o papel da presença ausente; abandona-se a si mesmo e a narratividade é cada vez mais forte, como ilustra aquele filme sobre o realizador dum filme, apanhado, observado durante a rodagem desse mesmo filme, o conjunto complicado de entrevistas «esquerdistas» levadas a efeito pela actriz nos tempos livres da rodagem do filme. Reconhecemos aqui **Jag ak Nyfiken** de Vilgot Sjöman. E que o realizador «fictício» do filme seja e se chame Vilgot Sjöman, ele mesmo realizador e signatário de **Jag åk Nyfiken**, não muda em nada a questão. A consciência do espectador instala-o numa narrativa de narra-

tivas, o que Tzevetan Todorov chama narrativas por inserção (assim como «As Mil e Uma Noites»): alguém me contou que alguém lhe contou que alguém... Mesmo se a imagem se confunde um pouco mais de cada vez (é um dos temas de **Blow Up**), o reflexo de um reflexo não deixa de ser o reflexo do primeiro de todos, que reflectia, esse, a realidade.

Não é verdade que a ilegibilidade da imagem, a sua medíocre qualidade técnica, a sua insuficiência documental, num contexto adequado susceptível de os justificar, não se possam tornar factores de realismo e não concorram para o sentimento de autenticidade. (Evidentemente, há nisso um risco enorme de mistificação: as pessoas ordinariamente sinceras são os mais perigosos mentirosos). As imagens esbatidas, mal enquadradas, super-expostas, saltitantes, que os navegadores do **Kon-Tiki** trouxeram da sua expedição de 1953, as imagens de repressão que William Klein inseriu em **E. Cleaver, Black Panther** são paradoxalmente ricas na sua pobreza, cheias da presença invisível de tudo o que não mostram, que os seus autores não puderam ou não pensaram fazer que mostrassem. Para além do testemunho dos perigos da aventura que se afirmam no seu próprio desnudamento, elas desenvolvem como que um expressionismo por oposição: é por aquilo que foram obrigadas a calar que gritam mais alto. Passa-se o mesmo em relação aos pequenos filmes de ficção e com os documentos que Don Pollarolo rodou em nove milímetros e meio (com uma câmara Pathé Baby) junto dos militantes do Val Trebia (nos Apeninos genoveses), filmes que ele rodava nos locais com meios improvisados próprios e projectava o mais cedo possível para ajudar os seus companheiros a defenderem-se contra o aborrecimento, a angústia e o sentimento de abandono. Trata-se de documentos na medida em que a história conferiu valor de arquivos às ficções ingénuas (e ingenuamente inter-tituladas) de Don Pollarolo. Mas não vimos os cineastas cubanos, com **La Primera Carga a Machette** e especialmente com **Lucia**, trabalhar deliberadamente os seus fotogramas e acelerá-los até fazer deles imagens especiais, fragmentárias, fragmentos de visões, restos de pesadelos, luars trágicos, mais próximos da alusão às coisas, do **signo** (gritos gráficos, palavras rasgadas, apelos

angustiosos) que das próprias coisas, e entretanto inseparáveis da nossa impressão da realidade, do potencial de afectividade que lhe está ligado?

Realismo e objectividade

Uma vez que o cinema é fotográfico, que a fotografia não pode ser uma arte mas um puro processo de registo e de reprodução (pense-se em todas as câmaras electrónicas que nos espiam um pouco por toda a parte, nas câmaras automáticas acopladas com as metralhadoras dos aviões-caças), demasiados espíritos são propensos a confundir realismo e objectividade absoluta, realismo e passividade. Para fazer obra realista, não seria de maneira alguma necessário, segundo eles, haver um autor — como todos nós animal político aristotélico — bastaria o olho da câmara. É o que Umberto Barbaro denunciava nas primeiras teorias de Dziga Vertov: a sua fé num suposto «miraculismo da câmara». Ora, o próprio documentário, os exemplos que tomamos de **Kon-Tiki** e dos filmes de Don Pollarolo, desmentem esta ilusão. Se a realização destes filmes não se identificasse com a aventura heróica dos que os realizaram, seriam para nós desprovidos de outro valor que não a curiosidade. Deles, poderemos quase repetir o que escrevia Béla Balázs, pensando no filme que em 1912, no pólo sul, o capitão Scott agonizante rodou durante tanto tempo quanto teve forças: **«Então a consciência roda o filme. Inverte-se o processus psicológico. Não se filma tanto tempo quanto se está consciente, está-se consciente tanto tempo quanto aquele em que se filma».**

Na origem de **Blow Up**, que levanta como se sabe o problema da recolha do real através da fotografia e das suas ampliações sucessivas, houve uma longa reflexão de Antonioni sobre a sensibilidade da película. Retomou a teoria do embalsamamento sugerida por André Bazin, e de qualquer maneira pode ajudar-nos a melhor discernir o realismo cinematográfico. Antonioni, tendo constatado que submetendo a película impressionada a um processo de **desvendamento das partes escondidas**, podiam pôr-se em evidência elementos da imagem que o processo normal de revelação não basta para revelar, escrevia em 1964: **«Assim, um canto da rua fracamente iluminado pela luz de lampião existe concretamente sobre a película. Le-**

vando mais longe o estudo, podemos concluir que a película é mais sensível que a célula foto-eléctrica, cuja agulha num caso destes nem sequer se mexe. Prossigamos ainda (no plano teórico, visto que no plano prático poderíamos desprezar estas outras considerações): a película regista provavelmente tudo, sob qualquer luz e mesmo na obscuridade, como faz o olho do gato e certo aparelho militar de invenção recente) mas o nosso atraso técnico não nos permite desvendar tudo o que figura num fotograma. Sabemos que sob a imagem revelada se encontra uma outra imagem, mais fiel à realidade, sob esta uma outra ainda, e mais outra sob esta última. E assim até à verdadeira imagem da realidade, absoluta, misteriosa, que nunca ninguém verá. Ou talvez até à decomposição de tudo quanto é imagem, de toda a realidade, o que daria razão de ser ao cinema abstracto».

É possível alargar a experiência de Antonioni, acrescentando, às suas observações sobre a película, observações aparentadas, sugeridas pelo disco. Penso não ter sido o único a constatar como as palavras de cânticos registradas em velhos discos de ebonite, do gramafone de agulha, palavras que para mim permaneciam inidentificáveis, obstinadamente, durante anos, mesmo quando eu **as conhecia**, se tornaram perfeitamente audíveis e claras, a despeito dos estalidos e dos ruídos devido ao uso das espiras, desde que estes discos foram colocados num giradiscos com agulha de diamante. Verifica-se então que até 1945, «grosso modo», era apenas a reprodução fonográfica que era defeituosa, e não a gravação. O disco gravava tudo, para dizer como Antonioni, e por detrás desses sons imperfeitos havia muitos outros mais claros, e assim sucessivamente, talvez. (Esta formulação é viciosa: não há senão **um som** gravado, que uma técnica mais perfeita pode melhor reproduzir, ou reproduzir bem). Voltemos a Antonioni e aos seus comentários sobre a sensibilidade da película. Eles parecem resuscitar o velho «miraculismo» da câmara (olho sobre-humano, «inteligência de uma máquina», etc.). Mas dir-se-ia de um microscópio electrónico que ele postula um miraculismo do microscópio? Na medida em que o cinema é um instrumento científico, ele traz um ultrapassar das nossas faculdades imediatas, que só os dementes podem classificar de miraculosas. Quando Antonioni distingue, praticamente, um fenómeno — um encadeamento de fenómenos cada vez mais acutilantes, mais profundos — e um

«número», inatingível, in-conhecível — «a verdadeira imagem» misteriosa — podemos considerar o seu pensamento como idealista. Mas ele torna-se realista quando entrevê a «dissolução de toda a imagem», «de toda a realidade», a sua viragem para a abstracção. Porque, neste último enunciado, deve entender-se imagem **humana**, realidade humana. Ora não nos prova a ciência todos os dias que a um certo nível de penetração, o real, a matéria, permanecendo evidentemente conhecível, ou provavelmente conhecível, deixa no entanto de se identificar com aquilo que os nossos sentidos, as nossas faculdades perceptoras nos permitem conhecer dela? A célula não é a carne amorosa, a constelação de electrões de um átomo não é a matéria, a inscrição espectrográfica não é a luz, carne, matéria e luz de que fizemos a nossa experiência, a nossa espiritualidade, a nossa vida.

Algumas regras específicas

Deste realismo à escala humana decorre um certo número de consequências verificáveis aos diversos níveis das estruturas fílmicas. E antes de mais na planificação, que orienta a maneira de fazer aparecer o mundo no cinema, quando não é a elaboração de um discurso a partir dos dados (imediatos ou recompostos) do mundo. Denis Marion pretendeu que, se se estabeleceu o uso para os cinemas de projectar pela ordem: actualidades, documentário, filme de fundo, foi para confirmar o espectador, em cada sessão, na convicção de que tudo aquilo que vai ver sobre o écran conheceu o mesmo grau de realidade. Este condicionamento é sem dúvida cada vez menos necessário hoje em dia do que o foi outrora. Veremos, no entanto, que a televisão nisso se apoia continuamente. O encadeamento dos planos não poderia ser deixado à arbitrariedade. Da mesma forma que a sintaxe impede à língua, sob pena de ininteligibilidade, certas construções apesar de conformes à gramática, há também em cinema construções impossíveis. (Não temos em vista aqui o **poema** cinematográfico, cujas «leis», eminentemente subjectivas, são o facto, cada vez renovado, da experiência poética). Quando a articulação dos planos não obedece aparentemente senão à vontade do cineasta — ou a qualquer desígnio visivelmente premeditado, mas inicialmente obs-

curo — é a presença do «mostrador de imagens» que se impõe na dependência do universo representado. Se se garante que o autor não faz mais que brincar, divertir-se com remendos de realidade, e que o seu jogo não merece atenção, o filme mergulha na inconsciência e nessa gratuidade que afectam tantas experiências aparentemente de vanguarda. Mas o «mostrador», dominando a obra sem se retrair, sem apagar os traços da sua presença, pode também intervir nela como um aedo ou um romancista na de outrem. Dar-se-ão então conta ou da consciência reflexiva dos heróis, ou do seu duplo inconsciente, ou subconsciente, ou de Deus onnisciente, ou do sujeito, habitante sem privilégio, dum mundo que ele edificou. Uma vez tomará a palavra em seu nome, outras assumi-la-á por delegação, outras deixará falar o mundo.

A prática dos estúdios, codificando o realismo da planificação, fez ressaltar um certo número de usos que durante muito tempo tiveram força implícita, cuja vanidade se pode sempre demonstrar, ou de que se pode afirmar que não existem senão para serem rodados, mas cuja aparição não se diria desprovida de todo o significado. O plano foi, realisticamente, assimilado a um olhar, as mudanças de plano, as mudanças de escala, de ângulos, de orientação, os movimentos da câmara, aos movimentos da **atenção** vital. Não se deveria passar do plano geral a um grande plano; uma planificação «para a frente» (plano médio — plano americano — primeiro plano — grande plano) não devia efectuar-se «no mesmo eixo»; nada de contra-campo a 180 graus nem grande plano fixo num plano em movimento. Um personagem que sáisse por um lado deveria entrar pelo outro, e era-lhe proibido olhar para a objectiva. Estas restrições, essencialmente comandadas por um desejo de verosimilhança psicológica, eram-no também por uma intenção de preservar a objectividade do **reflexo**, eliminando tanto quanto possível a assimilação a um espelho — a câmara. Digamos que tendiam a definir uma imagem da normalidade, da vida ordinária sem saltos nem relevos, conduzindo-se num fluxo insensível, invisível, quase insípido. E sobre este fundo, entendido como o entendem os pintores, poderiam erigir-se na sua singularidade estimulante, o aparecimento do «fait-divers», as rupturas do acontecimento, do drama, da paixão, da emoção, que, sem se justificar por outra forma, os cineastas expri-

miriam violando as comodidades do uso e rebuscando «a gramática».

Daqui se segue que, nos grandes espaços abertos do burlesco e da epopeia, este formalismo da verosimilhança e da participação importava menos que na intimidade do drama e da comédia, o círculo fechado do trágico, o frente a frente fraternal da investigação neo-realista. Do mesmo modo, nem **Octyabre** nem **Potemkine**, nem **Intolerance**, nem **The Mark of Zorro**, nem **Robin Hood** de Douglas Fairbanks senior, nem **Go West** (de Buster Keaton), nem **The Gold Rush**, se preocupam muito com ele. Mas **L'Année Dernière**, **Pierrot Le Fou**, **Terra em transe** ainda muito menos se preocupam. Porque uma narrativa — um **texto** — não tem que ser vivido, re-vivido com os gestos, nos cenários e segundo as servidões de uma vida verdadeira (o que o cinema da presença exige), mas basta-lhe ser ouvido, **lido**. O seu espaço e seu tempo, inteiramente abstractos, podem acolher quaisquer semelhanças de pormenor, de acontecimentos, de reflexões, verdadeiras ou falsas, lógicas, contemporâneas ou não, cronológicas ou não. Acabada a leitura, o espectador fará a síntese de tudo. Aquilo que, seja o que for que possamos pensar, aproxima muito do cinema moderno filmes de aventuras do cinema mudo, é «o ponto de vista de Deus». O espectador vê tudo, o visível e o invisível. Está presente em toda a parte. É prisioneiro na prisão e conspirador no posto da guarda, exactamente como num romance. Não lê um romance, vive-o. Mas isto é entretanto uma espécie de romance. Porque Deus é romancista, a despeito de Sartre. Simplesmente não tem necessidade de caneta para escrever; a câmara do cinema da presença é então invisível. Enquanto o cineasta moderno que quer ser o romancista do filme, para quem o cinema é uma escrita, não seria capaz de passar além da sua câmara-caneta. Igualmente, segundo Pier Paolo Pasolini, o sinal distintivo do cinema moderno, cinema da evocação e do discurso, é a «presença sensível da câmara», a presença sensível do narrador, por consequência.

Entretanto, a partir de um certo auto-regulamento do público, a maior liberdade de intervenção do autor no seu filme pode conciliar-se, e até coincidir, com o sentido de participação e de realidade do espectador. Filmes como **The Arrangement** de Elia Kazan, ou **La Guerre est finie** de Alain Resnais, compõem uma bastante notável síntese

do cinema de presença e do cinema de evocação. Acabemos então com as regras, ainda graças a Zola: **«As regras não têm razão de ser senão para o génio a partir de cujas obras pudemos formulá-las; simplesmente, para este génio, não eram regras, mas uma maneira pessoal de ver, um efeito natural do écran» (op. cit.).** A tradição artesanal não terá então feito mais que codificar e manejar estes «efeitos naturais» que o sentido — ou o génio — do cinema tinha ditado aos mais notáveis. Um facto, em todo o caso muito curioso, continua a verificar-se, e que torna o conhecimento dessas pretensas regras um ponto tão inútil para o espectador. Quase sempre que um cinema moderno modifica ou «contraria a sintaxe», como se diz, esta «transgressão» denuncia uma intenção, uma preocupação de sentido, um pensamento subjacente, uma implicação particular, e o «erro», a «anomalia» mantém então quase o papel de sinal-aviso: Atenção, retardar, notar! Da mesma forma estes pilares delimitam o sentido em transformação do filme, tal como na análise do psicanalista actuam os actos falhados, os lapsos ou os disfarces do **não-dito**.

BARTHÉLEMY AMENGUAL

(in CLEFS POUR LE CINEMA, ed. Seghers, Paris, 1971)

6. PEREGRINAÇÃO EXEMPLAR

Robert Bresson

(...)

Godard: — Penso que você ama muito a pintura.

Bresson: — Eu sou pintor. E é talvez aí que descobre a sua ideia. Porque eu sou muito pouco escritor. Escrevo, sim, mas forço-me a escrever, e escrevo — dou conta disso — um pouco como pinto (ou antes, pintava, porque já não pinto, mas voltarei a pintar): quer dizer que sou incapaz de escrever uma fita. Sou capaz de escrever da esquerda para a direita, e de alinhar assim algumas palavras, mas não o posso fazer durante muito tempo ou com continuidade.

Godard: — Para fazer cinema, precisamente, isso não é necessário. É o cinema em si mesmo que constitui a fita. Temo-la desde o princípio, não precisamos de nos preocupar com isso.

Bresson: — Sim, mas então fala da composição geral do filme. Para mim, quando escrevo, escrevo como ponho a cor: ponho um pouco à esquerda, um pouco à direita, um pouco ao meio, paro, recomeço... e é só quando começam a existir algumas coisas escritas que deixo de estar aniquilado pela página branca e que começo a preencher os espaços. Já vê: não é de maneira nenhuma uma fita o que escrevo.

Portanto, o filme (**Au hazard, Balthazar**) é um pouco feito desta maneira. Quer dizer que pus à partida certas coisas na composição, outras à chegada, outras ainda ao meio; tomava notas quando pensava nele — todos os anos ou de dois em dois anos — e é o conjunto de tudo isso que acabou por fazer o filme, da mesma maneira que as cores numa tela acabam por se assemelhar dando as relações das coisas umas com as outras.

Mas era grande o risco de o filme falhar em unidade. Felizmente conheço os perigos de dispersão que ameaçam um filme — (e é esse o maior perigo que ele pode correr, a armadilha em que quase sempre cai), eu tinha um medo

enorme de que o meu não tivesse unidade, sabia que essa unidade era muito difícil de conseguir.

Talvez ele tenha menos unidade do que os outros, mas talvez isso seja, como você dizia há bocado, uma vantagem.

Godard: — Eu só queria dizer que os seus outros filmes eram linhas direitas, e que este é mais feito de círculos concêntricos — já que é preciso dar uma imagem para comparação — e círculos concêntricos que se recorram uns aos outros.

Delahaye: — Tudo se passa como se houvesse vários filmes num, vários assuntos de filmes restituídos à sua unidade.

Bresson: — Isso é um pouco o que eu receava — e se sente isso, isso não me dá muito prazer, porque... era essa mesmo a grande dificuldade, com o perigo que comportava de perda de atenção da parte do espectador. Com efeito é muito difícil prender a atenção do espectador quando se toma um personagem e se deixa, se segue outro e se volta ao primeiro... porque a atenção desvanece-se. Sei que este filme tem menos unidade que os outros, mas fiz todos os esforços para o deixar uno, mesmo assim, pensando que graças ao burro a unidade acabaria por se reencontrar. Não podia fazer de outro modo.

O filme talvez tenha também uma unidade de visão, uma unidade de ângulo, uma unidade na maneira como planifico as sequências em planos... Porque tudo pode dar unidade. Incluindo o modo de falar.

É isso aliás que eu sempre procuro; que as pessoas falem quase todas da mesma maneira.

Em suma: é pela forma que se pode encontrar a unidade.

Delahaye: — Quanto a mim, não queria há bocado acentuar o pluralismo mas a unidade. E queria dizer justamente que, para além da diversidade de elementos — e ela é fabulosa — se encontra mesmo assim a unidade.

Bresson: — Bem, nesse sentido, isso agrada-me.

Godard: — E como vê as questões de forma — se se pode chamar assim? Sei bem que não se pensa muito nisso, em todo o caso durante, mas pensa-se antes e pensa-se depois. Por exemplo, quando se planifica, não se pensa nisso. Ao mesmo tempo interrogo-me sempre, de-

pois: porque cortei ali mais do que ali? E nos outros é também a única coisa que não consigo compreender: porquê cortar ou não cortar?

Bresson: — Julgo, como você, que é uma coisa que se deve tornar puramente intuitiva. Se não é intuitiva é má. Em todo o caso, para mim, é a coisa mais importante.

Godard: — Isso deve-se poder, mesmo assim, analisar...

Bresson: — Eu só vejo o meu filme pela forma. É curioso: quando o revejo só vejo planos. Não consigo saber se o filme é emocionante ou não.

Godard: — Penso que é necessário um tempo muito longo para conseguir ver um filme feito por nós próprios. Um dia, você está numa pequena aldeia, no Japão ou noutro sítio, e revê o seu filme. Nesse momento pode-se recebê-lo como um objecto desconhecido, na mesma situação de um espectador normal. Mas creio que para isso é preciso realmente muito tempo. É necessário também não se estar preparado para receber o filme.

Bresson: — Voltando atrás, atribuo uma importância enorme à forma. Enorme. E creio que a forma motiva os ritmos. Ora os ritmos são todo-poderosos. É a primeira coisa.

Mesmo quando se faz o comentário dum filme, esse comentário é primeiro visto, sentido, como um ritmo. Em seguida ele é uma cor (pode ser frio ou quente) em seguida tem um sentido. Mas o sentido é o último a chegar.

Creio que o acesso ao público é antes de mais uma questão de ritmo. Estou convencido disso.

Na composição dum plano, numa sequência, há portanto, primeiro, o ritmo. Mas essa composição não deve ser premeditada, deve ser puramente intuitiva. Ela nasce sobretudo, por exemplo, quando rodamos no exterior e abordamos um cenário absolutamente desconhecido na véspera. Em face da novidade temos de improvisar. É isso que é muito bom: a obrigação de encontrar, e rapidamente, um novo equilíbrio para o plano que fazemos.

Em suma, também nesse caso não acredito na reflexão muito demorada. A reflexão reduz as coisas a serem apenas a execução dum plano. As coisas devem acontecer impulsivamente.

Godard: — As suas ideias sobre o cinema — se as tem — evoluíram e como? Como filma hoje, comparando com o seu passado próximo e distante? E como pensa o cinema

depois do seu último filme? Quanto a mim, apercebo-me hoje que há três ou quatro anos eu tinha ideias sobre o cinema. Agora já não tenho. E para as ter sou obrigado a continuar a fazer cinema até encontrar novidades. Digamos, portanto: como se sente em relação ao cinema? Não digo em relação ao cinema que se faz, mas em relação à arte do cinema?

Bresson: — Sim, no entanto eu tenho necessidade de lhe dizer como me sinto em relação ao que se faz. Ainda ontem alguém me dizia (é uma censura que me fazem por vezes, sem querer, mas é-o): «Porquê não vai nunca ver os filmes?» Porque é absolutamente verdadeiro: eu não ou vou ver ⁽¹⁾. É porque eles me metem medo. Precisamente e unicamente por isso. Porque sinto que me afasto deles, que me afasto dos filmes actuais, dia a dia e cada vez mais. E isso faz-me um medo extremo porque vejo todos esses filmes aceites pelo público e não vejo de modo nenhum, à partida, os meus filmes aceites pelo público. E tenho medo. Medo de propor uma coisa a um público sensibilizado para uma outra coisa e que estaria dessensibilizado ao que eu faço. Mas é também nisso que ir ver um filme de tempos a tempos me interessa. À fim de ver que desfasamento existe. Então apercebo-me que, sem querer, me afasto cada vez mais dum cinema que, na minha opinião, não entrou com o pé direito, isto é, se afunda no music-hall, no teatro fotografado, e que perde completamente a sua força e o seu interesse (e não somente o seu interesse, mas o seu poder), e que vai para a catástrofe.

Não que os filmes custem muito caro ou que a televisão seja uma rival, não, mas simplesmente porque esse cinema não é uma arte, ainda que o pretenda ser; não passa duma falsa arte que tenta exprimir-se sob a forma de outra arte. Ora não há nada pior e mais ineficaz do que esse género de arte.

Quanto ao que eu próprio tento fazer, com imagens e sons, claro que tenho a impressão que sou eu que não me engano e que são os outros que se enganam. Mas tenho também a impressão, antes de mais, de que me encontro em presença de meios muito numerosos (que tento reduzir, porque o que mata também o cinema é a

(1) Nota da redacção: Bresson vai ver todos os filmes.

profusão dos meios, o luxo — e o luxo nunca trouxe nada às artes) e em seguida que estou na posse de meios extraordinários.

Isso leva-me a dizer-lhe outra coisa: parece-me que as artes — as belas artes se quiser — estão em declínio, mesmo perto do seu fim. Estão a morrer.

Godard: — Eu penso o mesmo também.

Bresson: — Delas já não resta quase nada. Depressa deixarão de existir. Mas curiosamente, se são mortas pelo cinema, a rádio, a televisão, são justamente esse cinema, essa rádio, essa televisão que as matam, que vão acabar por refazer uma arte, por refazer as artes — mas duma outra maneira, claro, e talvez a palavra arte deixe mesmo de ser utilizada. De qualquer modo deixará de ser a mesma coisa.

É pelo cinema — e direi pelo cinematógrafo, porque gosto muito de fazer a diferença, como Cocteau a fazia, entre cinema, isto é os filmes correntes, e o que é além disso a arte cinematográfica — é portanto pelo cinematógrafo que reviverá a arte que o cinema está a matar. O culpado, os culpados desta morte das artes, são portanto os meios mecânicos actuais de difusão. Lá em baixo, Ionesco disse um destes dias qualquer coisa de muita beleza, muito justa, em todo o caso: estamos em face de milagres. O cinema, a rádio, a televisão, são milagres, mas o que não é miraculoso são os filmes, as emissões televisivas, as reportagens radiofónicas. Portanto a arte está em atraso.

Talvez não seja muito justo dizer que a arte está em atraso relativamente aos milagres, seria preciso dizer mais justamente que a arte é morta pelos milagres, mas que deve reviver graças a esses milagres.

Godard: — Eu não teria expresso isso dessa maneira, mas também penso que é o fim. Somente, não sei absolutamente como...

Bresson: — Como isso vai recomeçar?

Godard: — Sim, como vai recomeçar.

Bresson: — Eu sinto, não no cinema mas no cinematógrafo, uma arte extraordinária, maravilhosa, mas que não é absolutamente nada agarrada. Que tento agarrar. Não sou eu que sou maravilhoso, são os meios que estão à minha disposição. Tento aproveitar esses meios e fechando a porta — com duas voltas! — ao teatro, que é o inimigo capital do cinematógrafo.

E posso dizer-lhe isso, a si que emprega actores e sabe empregá-los...

Godard: — Quer dizer: o teatro é o inimigo do cinematógrafo, mas não no palco...

Bresson: — Evidentemente que sim. O teatro é o teatro. É justamente por isso que as pessoas de teatro que o querem mudar nunca o mudarão. Ele existe, você não o pode mudar, ou então deixará de ser teatro. Porque ao querer mudar o teatro, ao querer uni-lo ao cinema, mata-se um e outro: o cinema e o teatro. Não há absolutamente nenhuma possibilidade de mistura.

De cada vez que o teatro mete o nariz no cinema é a catástrofe, e reciprocamente, de cada vez que o cinema mete o nariz no palco. Veja o resultado, quando se quer fazer esses ruídos extraordinários, essas projecções, esses jogos de imagens... O que é isso? Não é teatro!

Godard: — Falava, há bocado, de actores...

Bresson: — Os actores? Sim...

Godard: — Não vejo a diferença entre um actor e um não actor, uma vez que de qualquer modo é alguém que existe na vida.

Bresson: — Mas é aí, a meu ver, é aí que bate o ponto, é aí volta disso que tudo gira...

Godard: — Se se tem um actor de teatro, então interessa conservá-lo... fazendo fé no que ele é: um actor, e pode-se sempre chegar...

Bresson: — Não há nada a fazer.

Godard: — Chega um momento, sem dúvida, em que nada há a fazer, mas também um momento em que se pode fazer qualquer coisa.

Bresson: — Eu tentei, em tempos. E quase consegui fazer qualquer coisa. Mas apercebi-me de que se cavava um fosso...

Godard: — Mas é mesmo assim um homem, ou uma mulher, que se tem na frente.

Bresson: — Não.

Godard: — Não?

Bresson: — Porque adquiriu hábitos.

Mas penso que estamos a preocupar-nos com demasiadas subtilidades, abstracções, seria necessário... Enfim: acabar essas notas, o tal livro que estou a fazer e onde explico tudo isso. E preciso de muitas páginas para explicar o que se passa, explicar a diferença que há entre um

actor profissional que tenta colocar-se, tenta esquecer-se, tenta... e que não consegue.

Godard: — Mas não se pode considerar simplesmente o actor um pouco como... digamos. um atleta ou um corredor, isto é, um homem que tem um certo treino para fazer qualquer coisa; e não podemos servir-nos desse treino para obter qualquer coisa, mesmo se não se quer que...

Bresson: — Mas pensa que se eu pudesse obter o que quero com um actor, eu passava por tudo o que passo! Porque tudo o que faço me dá prejuízo enorme. E se eu tivesse querido aceitar actores, vedetas, seria rico. Ora eu não sou rico. Sou pobre.

É que existe aí qualquer coisa que me fez parar e que me fez reflectir. Não durante o trabalho mas depois.

Godard: — É verdade: chega um momento em que os actores estão corrompidos, mas enfim, quando você arranja um não-profissional para lhe fazer certas coisas num filme, ele representa. Duma maneira ou doutra, fá-lo representar.

Bresson: — Não. De maneira nenhuma. E é essa a questão.

Godard: — Enfim... entendamo-nos nas palavras: você fá-lo viver.

Bresson: — Não. E então aí chegamos a uma explicação... que eu gostaria mais de deixar para outra vez. Eu disse-lhe que estava a escrever. Então preferiria, se quisesse, dar-lhe, quando o meu livro tiver saído, as notas que reproduzo e que mostrarão o seguinte: há um fosso absolutamente intransponível entre um actor, mesmo quando experimenta esquecer-se, não se controlar, e uma pessoa virgem de cinema, virgem de teatro, considerada como uma matéria bruta que nem sequer sabe o que é e que lhe entrega o que não queria entregar a ninguém.

Já vê que aqui há algo muito importante, não só em relação ao cinematógrafo, mas até em relação à psicologia. Em relação a uma criação que se torna... que é uma criação com o próprio corpo, com os próprios músculos, com o próprio sangue, com o próprio espírito, que se une à criação. Porque esse personagem virgem, você encontra-se misturado com ele. Quer dizer que você consegue introduzir-se, e de certa maneira... que não quero explicar agora porque nos levaria muito longe, simplesmente: você consegue estar presente no seu filme e não só porque o pensou, porque meteu nele palavras que tinha escrito, mas porque está nele.

Um actor, você não pode estar nele. É ele que cria. Não é você.

Godard: — Quando você diz: virgem de qualquer experiência, eu compreendo muito bem, mas a partir do momento em que tenha feito qualquer coisa, desde que tenha rodado um vigésimo de segundo, passa a ser menos virgem esse vigésimo. Para dar um exemplo: é um pouco como um não-cristão que, uma vez mergulhado na água, estará baptizado e teoricamente cristão. Assim, um não-actor: há algo que ele não tem, mas que vai adquirir desde que tenha entrado no cinema. Dito isto, no fundo, é um homem como os outros.

Bresson: — Não, de maneira nenhuma. Vou-lhe dizer...

Godard: — Então não compreendo...

Bresson: — Não, não compreende... É preciso compreender o que é um actor, o que é a sua profissão de actor, a sua representação. O actor nunca deixará de representar, em primeiro lugar. A representação é uma projecção.

Godard: — Pode-se acabar com isso, destruir isso, impedir o actor de...

Bresson: — Não, não pode impedi-lo. Oh! mas eu tentei!... Não pode impedi-lo de representar. Não há mesmo nada a fazer: não pode impedi-lo de representar.

Godard: — Então pode-se destruí-lo.

Bresson: — Não, não se pode.

Godard: — Posso. Na situação limite pode-se destruí-lo do mesmo modo que os Alemães destruíram os Judeus nos campos de concentração.

Bresson: — Não se pode, não se pode. O hábito é grande demais. O actor é actor. Tem diante de si um actor. E que opera uma projecção. É isso o seu movimento: projecta-se no exterior. Enquanto que o seu personagem não-actor deve ser absolutamente fechado, como um vaso tapado. Fechado. E isso o actor não pode fazer ou, se o faz, nesse momento ele não é nada.

Porque há actores que tentam. Mas quando o actor se simplifica, é ainda muito mais falso do que quando é mesmo actor, do que quando representa. Porque nós não somos simples. Nós somos extremamente complexos. E é essa complexidade que encontra no personagem não-actor.

Nós somos complexos e o que o actor projecta não é complexo.

Godard: — Mas porque nega ao actor... É contudo um ser humano que é actor, por muito mau que seja, e esse ser humano é forçosamente complexo. Porque lhe nega o seu lado ser humano?

Bresson: — Porque ele adquiriu de tal modo o hábito de ser actor que, na própria vida, ele é actor. Não pode deixar de o ser. Viver de outra maneira. Não pode existir doutro modo que não seja exteriorizando-se.

Godard: — Mas, além disso, ser actor não é pior do que ser ferreiro ou...

Bresson: — Porque emprega a palavra pior? Eu não lhe quero mal pelo que ele é.

Godard: — Não, mas o que eu quero dizer é que da mesma maneira que você contrata um ferreiro para o que ele pode fazer e para representar um notário ou um polícia, da mesma maneira pode arranjar um actor, a rigor, pelo menos para representar um actor.

Bresson: — De maneira nenhuma. Da mesma maneira temos alguém de quem queremos extrair uma certa coisa. Imagine por exemplo que queria fazer uma operação. Você acalma o doente para ele não se contrair, para que não faça movimentos que o impeçam de alcançar o tendão ou o nervo que lhe interessa. Passa-se exactamente o mesmo com o actor: a sua personalidade de actor impede-nos de chegar ao que queremos atingir. Além de que ele se projecta... Enfim, é muito simples se pudéssemos ir ver filmes juntos eu mostrar-lhe-ia: há actores que são maravilhosos no palco, que passam por muito bons actores nos filmes, e que são vazios!... Porque são vazios. E você percebe-o se o observar com lupa. Claro, no teatro você não o vê com lupa, e, além disso, o actor sabe o que faz, e o teatro é uma ilusão...

Godard: — Mas esse momento em que ele está vazio e em que se torna uma célula humana, não pode ser interessante?

O actor, enquanto célula humana...

Bresson: — De modo nenhum. Não há mais nada dentro dele. Ele é inabitado. É uma marionette que faz gestos. Isso chega a tal ponto, para mim, que agora a maior parte dos filmes (e é também por isso que me é desagradável ir ao cinema) me parecem concursos de salamaleques. De verdade. Não exagero nada. Vejo salamaleques. Rigorosamente nada vejo além do espírito que fez fazer esses ges-

tos, não vejo a coisa profunda que nada tem a ver com os salamaleques. Não a vejo.

Portanto essa espécie de mímica perpétua (e não falo dos gestos de mãos, que são intoleráveis, ou dos movimentos dos olhos, dos olhares...), tudo isso, que faz todo o teatro, me parece visto de perto, impossível.

Então, porque querer misturar as duas coisas? Porque querer utilizar seres que são formados no teatro, que foram formados assim, para isso?... É preciso saber o que são os cursos de arte dramática!

Godard: — Sim. É horrível.

Bresson: — E a voz! Aquele tom que faz uma voz absolutamente falsa! Mas em que se baseia a voz deles? E que os leva a julgar que falam direito? Em nome de quê pensam poder afirmá-lo? Quando penso que por vezes me dizem que nos meus filmes se fala num tom falso! Eu, eu faria falar falso! Mas o que os leva a crer que falam correcto?

Porque existe uma voz que tem de concordar com sentimentos que não são os seus, que são sentimentos estudados. Vai então pretender que a sua voz vai ser exactamente fixada e que não vai flutuar? Mas a nossa conversa flutua constantemente! Não há uma entoação que seja correcta!

Para mim, pelo contrário, a mecânica é a única coisa, como ao piano. É fazendo escalas, e tocando do modo mais regular e mais mecânico que se alcança a emoção. Não é procurando catalogar uma emoção como fazem os virtuosos. É isso: os actores são virtuosos. Que, em lugar de darem a coisa exacta, para você a sentir, lhe aplicam a emoção deles para lhe dizer: aqui está como é preciso que sinta a coisa!

Godard: — Sim. Basta entender-nos nas palavras. Eu quero dizer: os actores são, talvez, com efeito, virtuosos, mas para mim eles representam, digamos: um certo género de poesia, uma vez que os consideremos tal como são, enquanto virtuosos. Antonin Artaud, por exemplo, que é o caso limite, era um poeta e um actor.

Bresson: — Ele era actor e não sabia servir-se da voz.

Godard: — O que me interessa no facto de ele ser actor, é que era poeta.

Bresson: — O que é bom, de qualquer maneira, é que você vê o problema. Você reflectiu sobre o caso do actor. Sabe o que isso é. É a sua matéria-prima. Bom. E você

aceita os actores enquanto actores. É provavelmente um meio que lhe serve, mas eu, eu já não posso servir-me disso.

Godard: — Eu quero dizer que, finalmente, se eu trabalho com actores é por uma questão de moral. E é talvez também um pouco por cobardia, porque acho que o cinema corrompe as pessoas, as que não estão preparadas. Assim, todas as pessoas que conheci, de quem gostava na vida, e que fizeram cinema sem serem actores, — e penso também em Nicole Ladmiral — são pessoas que acabaram mal. As raparigas acabaram putas e os rapazes suicidaram-se... De qualquer maneira, a menor coisa que lhes aconteceu, foi tornarem-se menos bem do que eram antes. E mesmo por vezes, quando faço um actor representar... Um rapaz como Jean-Pierre Léaud, por exemplo, no meu último filme, eu tinha pena de o fazer representar porque sentia... que ele vivia de mais e que era qualquer coisa de importante para ele, e eu tinha um pouco de vergonha frente a ele... Então, não é isto uma questão de moral?

Bresson: — Eu não me incluo nesse caso porque não os faço representar. É essa a diferença.

Godard: — Sim, em certo sentido isso é verdade.

Bresson: — Porquanto para mim a questão não se põe. Pelo contrário. As pessoas que representam nos meus filmes ficam orgulhosas de terem participado neles e dizem que nunca foram tão felizes como quando os fizeram — ainda mo disseram ontem — e depois gostam de voltar ao seu trabalho. Mas não representaram um segundo. Por nada no mundo seriam actores, pela única razão de que nunca foram actores.

Não lhes peço que sintam um sentimento que não experimentam. Unicamente lhes explico a mecânica. E diverte-me explicá-la. Assim digo-lhes, por exemplo, porque faço um plano mais aproximado do que outro e como o faço. Mas quanto a fazê-los representar, isso não lhes peço nem por um segundo. Vê a diferença? Os dois domínios continuam absolutamente separados.

Godard: — Poder-se-ia dizer que ser actor é ser romântico e não ser actor, clássico.

Bresson: — É possível. Mas veja tudo o que está por trás disso. Eu não disse nem fiz nada irreflectidamente. Fui levado a reflectir em tudo isto porque comecei por experimentar várias soluções. Aconteceu-me, na época em que começava a trabalhar com não-profissionais, aconte-

ceu-me dizer de repente: Bom! Essa cena, posso fazê-la representar por um actor, um bom actor. Vou tentar. Bem. Experimento. Falho. Penso então: a culpa é minha. E então... Bem, falhei a cena três vezes seguidas. E só depois é que me interroguei: mas o que se passa?

E agora, quando penso num filme, e escrevo no papel e me dizem: devia arranjar um actor... Mas é para mim evidente que o que estou a escrever falha completamente se eu arranjar um actor. O resultado deixa de estar relacionado com o que devia ser. E se o fizesse, então devia reescrever tudo, transformar tudo, porque o que vai fazer um actor implica, mesmo nesta fase, uma escrita completamente diferente.

Enfim, quando chego a uma simplificação tal que se trata de encontrar uma inspiração numa face, e que é preciso encontrar essa inspiração, bem, essa inspiração, um actor não ma dará.

Godard: — Aí penso que é como se um pintor, em lugar dum modelo, tomasse um actor. Como se ele pensasse: em lugar daquela lavadeira, tomemos uma grande actriz que posará muito melhor que essa mulher. Nesse sentido, claro, compreendo.

Bresson: — E note bem que isto não é de maneira nenhuma diminuir o trabalho do actor. Pelo contrário, tenho uma enorme admiração por grandes actores. Acho que é maravilhoso, o teatro! E acho que é extraordinário conseguir criar com o seu corpo. Mas que não se misture!

Godard: — Interessar-lhe-ia, por exemplo, fazer um filme sobre um actor? E se o fizesse, como o faria? Quer dizer: um filme sobre o facto de representar. Porque, em definitivo, é o facto de representar que não lhe interessa, se essa representação tem de servir de base à criação, o facto de ser a própria pessoa e não ser a própria pessoa; mas no caso dum filme feito sobre o facto de representar?... Porque já há um pouco disso em *Au hazard Balthazar*. Penso em Arnold. É um pouco um personagem de actor.

Bresson: — Quer dizer que ele representa um actor?

Godard: — Ele poderia represenar o teatro e a grandeza.

Bresson: — Nisso não concordo consigo. Porque não é o mesmo princípio. Ele não sabia. Ele não sabia nada. Quando ele tem de dizer uma frase, é absolutamente

mecânico. Dizer a frase o mais mecanicamente possível, é tudo o que lhe pedi.

Godard: — Não estou a falar do personagem que representa mas do personagem, tal como se vê no filme.

Bresson: — O personagem? Sim, talvez, porque ele é pitoresco. Dessa maneira talvez sim. Porque ele tem mais relevo que os outros.

Godard: — Esse é talvez um dos veículos em que você não pensou...

Bresson: — Ele tem um relevo mais evidente.

Godard: — Em relação aos outros, é algo que eles não são. E ele poderia, mais do que eles, representar o teatro.

Bresson: — Quer dizer que ele é um personagem muito mais misterioso, no entanto ele é ao mesmo tempo mais preciso, e quase palpável. É por isso um personagem de ficção.

Godard: — O que eu chamo representar não é ser ou não ser actor, é fazer o que Arnold faz no seu filme, por exemplo: dizer adeus ao marco quilométrico e ao poste telegráfico. É sublime, mas é outra coisa, é... Enfim, é isso que chamo representar ou ser romântico. Ora, nenhum dos outros personagens, justamente, faria isso. São de outros mundos.

Bresson: — Talvez seja isso: nós entramos num outro mundo que é o mundo da poesia — talvez mais. No entanto, eu vi muitos bêbados — tipos emborrachados — falar a marcos e a árvores...

Godard: — Ah! sim, mas são poetas.

Bresson: — Sim, de acordo, mas o que quero dizer com isto é que não tentei entrar num domínio poético, teatral ou romanesco. Sabe: tudo nesse filme — com arranjos — vem, no fundo, de reminiscências e de experiências pessoais. Assim, quando o faço falar ao marco, é porque realmente vi coisas análogas. Lembro-me de antigamente, durante a minha infância: havia imensos tipos assim, que passavam nas estradas, no campo, e a quem se dava asilo, que se albergavam...

Delahaye: — Mendigos...

Bresson: — Sim, mendigos. Vi-os falar com objectos, com plantas... Ontem vi um tipo, na Avenida de Wagram, falar com um «mijadeiro». Não compreendi muito bem o que ele dizia, mas devia ser curioso...

Delahaye: — Você disse, logo no início, e acaba de o dizer outra vez, que se introduz nos seus filmes. Ora disse

também que o faz graças ao actor — mais: ao não-actor. Então, esses personagens, que adopta porque não são actores, não os adopta pelos personagens, precisamente, que eles já são na vida, com o que podem ter para si de próximo ou de familiar?

Pierre Klossowski, por exemplo. Mesmo antes do seu filme ele é um personagem. Quando o fez entrar no filme, não o fez em função do que ele era já na vida, do que ele tinha vivido, escrito?

Bresson: — Claro, isso conta, mas o que conta sobretudo... Porque se pode muito bem ter levado toda uma vida e... Enfim, sabe como a vida dum escritor — e não sou o primeiro a falar nisso — quanto a vida dum escritor pode ser diferente do que ele escreve, e como nos podemos enganar a propósito dele. É toda a história da crítica de Proust. É preciso conhecer a vida de alguém para julgar a sua obra? É a sua obra. É a sua vida.

Quero dizer com isso que é preciso ter atenção. O que é importante é vê-lo, senti-lo manobrar para chegar a um aspecto moral. É tudo. Mas o aspecto moral pode muito bem não ter nada a ver com a profissão, com o trabalho do ser em questão.

Delahaye: — Mas se Klossowski não tivesse escrito livros, se não se tivesse dado a conhecer como tal, você talvez não o tivesse conhecido e portanto encontrado.

Bresson: — Não o teria conhecido porque não me teriam feito pensar nele, não mo teriam trazido a casa. Vê o que quero dizer? Da mesma maneira Anne Wiasemsky, a Maria do filme, foi-me trazida por Florence Delay. Vê como um trabalho anterior provoca outro. E Florence Delay tinha-me sido trazida por uma amiga, com quem eu tinha feito experiências, que me tinha falado dela, me tinha dito como ela era, o que ela era. Nisso há muito de intuição, mas há também uma espécie de busca profunda e interior, e não exterior.

Aqui entramos também no domínio do som. Eu digo que a voz não é só o que se diz: ruídos. A voz é a coisa mais reveladora que existe. Todas as pessoas com que trabalho, gostaria bem mais de as ter conhecido ao telefone em vez de as ver entrar em minha casa sem as ter ouvido. Tive experiências extraordinárias. Vi, uma vez, alguém que me tinha agradado muito; vi mesmo, com intervalos diferentes, várias pessoas que julgava conhecer. E depois, um dia ouvi-as ao telefone. Então nessa altura

a minha opinião modificou-se completamente. E é também por isso que é sempre necessário fazer a separação do que é o som e do que é a imagem.

Sim: uma voz ao telefone, é qualquer coisa de extraordinário. Oiço muito mal. É a voz que mais nos esclarece sobre as pessoas. Além disso, quando escolho os personagens, vejo os amigos que os trouxeram até mim, falo deles, vejo se eles correspondem e, com efeito, algumas vezes tenho sorte. Raramente, até hoje, me enganei. Ora essa pessoa de quem você está finalmente seguro, de quem está seguro de que não se engana sobre o seu carácter, o seu personagem, a sua vida interior, se, no momento em que a mete na sequência... Bom. Portanto, mete-a na sequência. E acontece o seguinte: qualquer coisa não vai bem. Então, se alguma coisa não corre bem, há qualquer coisa admirável que se passa: como foi você que se enganou, o resultado é que você se corrige relativamente a ela, em lugar de ser ela que se corrige relativamente a si. É isso, é dessa maneira que se entra na criação cinematográfica, uma maneira que pode levar muito longe.

Quer dizer que o meu personagem não se modifica somente em relação a mim. Se quiser: ele alumia-me com a sua luz e eu alumio-o com a minha. É uma mistura, uma espécie de fusão. É um círio... São dois círios que se fundem um no outro, e a um ponto...

Mas foi pouco a pouco que me apercebi disso e somente agora é que vejo bem, que vejo nisso uma mina extraordinária, mas tudo isso só é possível com não-actores.

Delahaye: — Mas não pode também um não-actor revelar de si num filme, qualquer coisa que não revela na realidade, uma coisa que ele próprio, talvez, não supusesse que existisse nele? Por exemplo, um tipo muito mole na vida, pode ser num filme, sem que o procure, duro ou corajoso.

Bresson: — Sim, é possível. Mostra então uma dureza que nunca deixou ver. E é isso que é admirável. Porque nós somos complexos. É por isso, quando você quer mostrar um tipo mole no cinema, é enganar-se só o fazer mole. Porque ele tem também o contrário em si.

Mas o público ama o falso. Porquê? Porque o hábito do teatro é um hábito que precisará de muito tempo para desaparecer, e porque o facto de ir ao teatro... quer dizer que não haveria teatro se não houvesse um «parti pris» do falso por parte do criador. Porque não há teatro sem

falso. E mesmo o falso do actor é indispensável. Bom. Mas então não vamos meter esse actor falso diante duma câmara que é um milagre, e que apanha coisas que nem os seus olhos nem os seus ouvidos podem apanhar. Porquê dar-lhe falsificações? Dê-lhe verdade!

Não tem interesse nenhum dizer a um senhor: farei um documento sobre si que ponho nos arquivos e dir-se-á mais tarde: aqui está como se interpretava a comédia em 1966.

Mas isto não é de maneira nenhuma para ir contra o que você faz e contra o que você sente, você, Jean-Luc Godard. É só porque me perguntou... Mas sabe que gosto muito do que faz, e que me refresca muito ir ver os seus filmes.

Mas você está também num domínio que não é o habitual. Que não é o domínio do cinema. Que é ainda outra coisa. Sem dúvida você serve-se um pouco do cinema para fazer o que faz, mas o que faz é bem seu. E nada do que eu disse foi feito para distinguir o que penso nem para...

Godard: — Ah! mas eu creio, tenho a impressão, em relação a si, de que não faço cinema. Não quero de maneira nenhuma dizer que tenho a sensação de fazer coisas desinteressantes, mas, em relação a si, tenho a sensação de não fazer cinema. Ainda que não seja essa a palavra que convém. Digamos: cinematógrafo.

Bresson: — Há ainda outra censura que me fizeram. Disseram-me: é por orgulho que não trabalha com actores. Mas que quer isso dizer? Eu respondo: julga que me diverte não trabalhar com actores? Porque isso não só não me diverte como representa um trabalho terrível. E depois, eu só fiz seis ou sete filmes... Julga que me agrada ficar assim na miséria? Estar desempregado? Não acho graça nenhuma a isso! Tenho necessidade de trabalhar, gostaria muito mais de trabalhar todo o tempo. E porque não consigo rodar mais? Porque não trabalho com actores! Porque ignoro assim um aspecto comercial do cinema, baseado nas vedetas. Portanto, dizer coisas como essa, é absurdo!

E penso aliás que a crítica, a má crítica, que representa no fundo a maioria, não só desvia o público duma

(2) Nota da redacção: a sala de projecção «Studiorama» comunica com a sala do Cinéma do Empire.

via melhor, mas também torna maus realizadores que o poderiam ser menos. Há primeiro a óptica do teatro, que se aceita demasiado, e também essa política, muito má, do elogio constante.

Godard: — É preciso dizer que o teatro é mais antigo. Existe há tanto tempo que é difícil não se lhe referir.

Bresson: — Sim. E quando se pensa que ainda existem pessoas que pensam, e por vezes escrevem — ainda li recentemente — que um filme mudo é cinema puro! Pensar que se está nisso!

Godard: — Dizem isso, mas isso não os impede de, quando vêem um filme mudo, não o poderem suportar!

Bresson: — E o que eu dizia vai mesmo mais longe: não houve cinema mudo. Isso nunca existiu. Porque efectivamente fazia-se falar as pessoas, só que falavam no vazio, não se ouvia o que diziam. Então não se diga que se tinha encontrado um estilo mudo! Não. É absurdo! Existem pessoas como Chaplin e Keaton que, para si próprios, encontraram um estilo, maravilhoso aliás, de mímica, mas o estilo que davam aos seus filmes não era o «estilo mudo». Sobre isso eu também direi algumas coisas no meu livro. Porque acho que é mesmo o momento de o fazer. Só que para fazer coisas é preciso tempo. E de cada vez que me meto nisso... Não consigo. É que um filme, para mim não é só trabalhar no filme, mas estar no filme. Penso nele todo o tempo. E tudo o que vivo, o que vejo, tudo se situa em relação ao filme, passa pelo filme. Passar ao lado, é como mudar de país.

Portanto esse livro não avança. No entanto é preciso fazê-lo. E estou muito impaciente para o escrever. Creio que é este o momento. Porque o cinema cai. E é uma queda tal!

Ontem entrei no Cinéma. Sabe que pode ir lá a partir do Studiorama⁽²⁾. E muitas vezes vou-me sentar no balcão, onde não há ninguém, e quando se vê aquele écran imenso, que cobre tudo, isso tem um efeito!... E os comboios que partem duma ponta e vêm sobre si! É uma invenção magnífica! As pessoas partem do seu bolso direito e entram no seu bolso esquerdo! E quando é um comboio que entra... é maravilhoso! Ontem, portanto, no balcão (e estava lá um par amoroso que não via o fil-

(2) Nota da redacção: a sala de projecção «Studiorama» comunica com a sala do Cinéma do Empire.

me) ⁽³⁾, ontem eu vi esse cinema e isso deixou-me estupefacto!

Godard: — Aconteceu-me o mesmo há quatro dias no Studiorama. Fui aos lavabos, que ficam ao nível do balcão do Cinérama, e sentei-me no balcão. E é verdade: entra-se num teatro... Vi algumas imagens do filme que se agitavam. É aí que se vê que o cinema não é a mesma coisa que o cinematógrafo.

Bresson: — Absolutamente! Ora é isso, agora, o cinema.

Delahaye: — Pode dizer, exactamente, que impressão sentiu nesse momento?

Bresson — Uma impressão horrível. A impressão do absoluto do falso, sendo o falso apanhado por um aparelho milagroso, e ainda reforçado. Porque existe nele um reforço deliberado do falso para o fazer entrar bem na cabeça do espectador. E quando eles o têm na cabeça, garanto-lhe que é difícil fazê-lo sair!

Delahaye: — O que acaba de dizer lembra-me o ponto de que partimos há cerca de meia hora, a saber a distância que há entre o que você faz e o cinema. Ora isso faz-me pensar noutra distância: a que existe entre as coisas que você mostra e os elementos reais de que falava. Tomo para exemplo um elemento de **Balthazar** (aparentado com uma realidade contemporânea um pouco como **Le Vent souffle où il veut**, que falava de factos precisos): o episódio dos rapazes maus — os blusões negros. Nos dois casos você parecia querer destacar expressamente, de factos ou de elementos precisos da actualidade, um significado geral que os ultrapassa. Essas realidades são por si depuradas de todos os elementos a que até agora se ligavam, e a que um outro realizador ligaria. E o que se vê no seu filme é uma realidade que é bem a nossa (porque a distância é, em certo sentido, uma falsa distância, e você regressa à realidade), mas que se tornou o suporte... de certo modo: duma fábula intemporal.

Bresson: — Penso que a distância se situa sobretudo nisto: O cinema copia a vida, ou a fotografia, enquanto que eu, eu recrio a vida a partir de elementos tão naturais, tão brutos quanto possível.

Godard: — Poder-se-ia precisar o que foi dito há boçado, dizendo que o cinematógrafo, contrariamente ao cinema, é moralista.

Bresson: — Ou, se quiser: é o sistema da poesia. Arranjar elementos tão afastados quanto possível no mundo e aproximá-los numa certa ordem que não é a ordem habitual mas a nossa ordem. Mas esses elementos devem ser brutos.

O cinema pelo contrário recopia a vida com actores e fotografa essa cópia da vida. Portanto, não pisamos de certeza o mesmo terreno. Quando você fala de actualidade, digamos de contemporaneidade, eu não penso nisso. E se a referência à época se impunha, então talvez eu pensasse nisso, no sentido em que me diria que, precisamente, gosto muito de estar fora da época. A partir do momento em que procuro ir bastante ao fundo no interior dos seres, isso faz parte dos perigos que tenho de evitar.

Aqui acrescento uma outra coisa que ainda não disse e que é importante: a grande dificuldade, no que procuro fazer, no que é, em suma, uma penetração no desconhecido de nós próprios, a grande dificuldade é que os meus meios são meios exteriores, e que eles estão em relação com as aparências, tanto a própria aparência do ser como a aparência do que o rodeia. A grande dificuldade é portanto continuar no interior, sempre, sem passar para o exterior; é evitar que se produza de repente um desengate terrível. E é o que me acontece algumas vezes, nesse caso eu tento reparar o erro.

Tomo um exemplo do meu filme: o dos rapazes maus. Quando eles despejam óleo na rua e os carros derrapam, aí, eu estou completamente no exterior. E isso é um grande perigo. Então, recupero-me como posso para realçar os seres no que eles têm de interior.

Delahaye: — Precisando o que queria dizer: actualmente quando o cinema mostra, por exemplo, blusões negros, nós vemo-los também como um documento sociológico, o que implica que esses rapazes estejam condicionados por certas coisas e, com ou sem razão, tem-se isso em conta, o que leva, no limite, a que tudo se possa explicar e não mais se possa julgar.

Bresson: — Eu consegui fazer isso pensando que era perigoso, sem destruir demais, sem dispersar de mais. Porque a dispersão é isto: passar de um ponto de vista para

⁽³⁾ Nota da redacção: *The Great Race*, de Blake Edwards.

outro, isto é, como eu dizia há bocado, dum ponto de vista interior a um ponto de vista exterior.

E é por isso que julgo, que estou persuadido que, no cinema, se pode fazer sem dúvida um trabalho de equipa com argumentista, dialoguista, adaptador, decorador, etc., mas que esse trabalho leva forçosamente à divergência. Porque cada um vai num sentido, e aquilo para que tudo deve tender, fica à partida, totalmente disperso, até mais: reduzido. Quer dizer que se chega, a partir dum assunto de Victor Hugo, a um romance de Hemingway, e é igualmente por isso que no termo da operação se pode também dizer que Hemingway se parece com Victor Hugo.

De qualquer maneira, obtem-se um romance cinema que não tem mais nada a ver com nada. É isso, esse cinema absolutamente igual que, em definitivo, embrutece todo o mundo porque tudo nele é sempre semelhante.

Mas, finalmente, creio que me repito e que repiso muitas coisas...

Godard: — É forçoso, mas é assim o tom da conversa e é por isso, finalmente, que julgo ser necessário conservar esse tom.

Delahaye: — Você dizia há pouco que ficava por vezes no exterior (no caso dos rapazes maus, por exemplo). Não se pode então dizer que, da posição em que está, faz um juízo moralista — para retomar o termo utilizado há bocado por Jean-Luc Godard? Porque era um pouco a isso que eu me referia há pouco.

Bresson: — Eu digo que é por isso que certas pessoas têm a impressão de que eu me interesso por tudo o que os outros não se interessariam, isto é, que entre dez coisas que há para fazer, escolho justamente as que os outros não escolheriam. Porquê? Porque eles estão exteriores, porque eles fotografam qualquer coisa, e eu sei que as outras coisas me dispersariam e que aquela é a única que me pode convir.

Foi possível dizer-se, por exemplo (não sei se tinham razão) que o que eu faço são experiências, tentativas (mas essa experiência que fiz, a partir de Bernanos, foi verdadeiramente uma tentativa). Ora, nesse caso, as pessoas disseram-me: é engraçado, você colheu desse romance tudo o que parecia não ser cinematográfico e deixou tudo o resto. Eu disse: claro! uma vez que eu procurava outra coisa! Porquanto, é normal que os outros se interessem pelo que se querem interessar quando fazem os seus filmes

habituais e que eu me interesse, aliás sem querer, pelo que me pode servir para fazer o meu próprio filme.

Isto não é para falar em originalidade a meu propósito, falaria dela em qualquer pessoa excepto em mim. Mas há, a este propósito, uma definição de originalidade que é magnífica e que talvez nos pudesse servir — mas talvez transformando-a, reescrevendo a coisa — é: «A originalidade é querer fazer como os outros sem nunca o conseguir». É uma definição maravilhosa e que é duma verdade extraordinária.

Há um pouco disso em mim. Sou desajeitado. Talvez no princípio tenha tentado fazer como os outros. Com efeito: trabalhei com actores, fiz, ou tentei fazer, filmes como os outros, mas não consegui. Ou antes: apercebi-me de que se fizesse como os outros não poderia dizer o que tenho para dizer porque não me conseguia servir desses meios.

(entrevista feita por Jean-Luc Godard e Michel Delahaye
in CAHIERS DU CINÉMA, n.º 178 — Maio de 1966)

7. DUMA JUVENTUDE A OUTRA

Michel Delahaye

1. Pequeno balanço anterior

No início do cinema tudo era permitido. A rotina veio mais tarde: paradoxalmente, depois do aparecimento do som ter tornado o cinema uma arte completa. O prodigioso enfermo ia tornar-se um atleta preguiçoso.

Nos anos 40-55, a rotina é máxima. Na Europa, pelo menos, porque na América (como se as mesmas limitações se tornassem lá fecundas dificuldades) o cinema tinha-se ultrapassado — aliás tinha-se tornado o meio de expressão por excelência de toda uma civilização. Na Europa no entanto, só alguns grandes se continuam a manifestar (pouco, aliás, ou com dificuldades). Quanto ao resto o cinema não passa de receitas. Truques e mais truques. Socialmente: uma mafia de técnicos-funcionários. Soberana. Impenetrável.

Mas já em 40-50, um primeiro choque é provocado pelo neo-realismo italiano (independentemente das suas qualidades intrínsecas), e Rossellini, que nele se destaca, terá uma certa influência. Acrescentem-se, em França, duas andorinhas solitárias: o **Farrebique** de Rouquier e **Les Dernières Vacances** de Roger Leenhardt.

Nesta época também, escreve um crítico como nenhum outro tinha feito: o pai de nós todos, André Bazin. E no tempo de Bazin, os já jovens «Cahiers» começam (1951) a sua obra. Eles serão o motor do segundo e maior choque: a «Nouvelle Vague» que desabrocha em 59 com Rivette, Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol, de Givray, e também Rozier, Demy.

Entretanto, prado de bons áugures, algumas aves raras sobrevoaram as coisas em formação destacada: Antonioni, Bergman, cujos primeiros filmes se descobrem entre 50 e 55, Varda (**La Pointe Courte**, 1954), Astruc (**Les Mauvaises Rencontres**, 1955). Franju e Resnais, pelo seu lado, dominaram a curta metragem.

Em 1958 aparecia também um catalisador capital: Jean Rouch, de quem se descobre **Les Maitres Fous** e **Moi un Noir**. Capital porque ele é por excelência o produto e o motor duma certa técnica. Digamos em resumo: a miniaturização e o afinamento (câmara portátil, película sensibilizada, som directo) que é o primeiro a manejar completamente. Pouco a pouco verifica-se que o tempo se prolongou (pode-se filmar mais cedo e mais tarde), o espaço também (a deslocação é mais fácil), enquanto que se reduziram os impedimentos e portanto os preços. A matéria e o material precedem ou seguem a sensibilidade do tempo: quer-se rodar o que agrada, como e quando apetece.

Mas Rouch é também o produto e o motor duma certa moral. Etnólogo, estuda os homens, depois serve-se do cinema como um meio desse estudo, e o meio torna-se meio de expressão: uma técnica e uma arte. Ora, etnólogo, Rouch era já um homem em quem a técnica da aproximação era obrigatoriamente uma moral da aproximação. Porque se actua de modo não recto com as pessoas que se quer estudar, deixa rapidamente de haver estudo possível. Moralidade, eficácia, beleza, garantem-se entre si.

Não é por acaso que a «Nouvelle Vague» nascente se reconhece nesse etnólogo e nesse Rouch: faz-lhe descobrir ou redescobrir um certo número de coisas respeitantes à natureza e ao bom emprego do cinema.

Ia-se também descobrir ou redescobrir que a expressão do real não tem beleza-verdade (e universalidade) senão quando se aceita esse real como datado, situado, em resumo particularizado. Novamente posto em causa esse cinema da esclerose baseado em toda uma hierarquia de convenções, categorias, figuras que definem a pseudo-universalidade dum certo realismo e duma certa «linguagem».

Um filme antigo que acaba de reaparecer agora dá-nos um bom exemplo: **La Marseillaise** (1937) de Renoir, acerca do qual hoje um certo número de críticos lamentam que fale uma língua engraçada: o «cómico-marselhês». Toda uma concepção trai aqui a sua sobrevivência, e revela simultaneamente a sua permanência: a que quer que se respeitem os seres na sua verdade humana, histórica, geográfica. Em resumo, toda uma moral e toda uma técnica da vida — e do som em particular, elemento decididamente explosivo, que reencontramos hoje na primeira fila (notar o modo como convergem a respeito do som os dois terços

dos «Entretiens» publicados pelos «Cahiers») em todas as aventuras do cinema vivo.

Por outro lado, um Renoir como um Dreyer (para não falar em outros mais) souberam desde cedo realizar, usar o som, a improvisação, e a interpretação não profissional. Isso faz-nos notar que se há o antigo e o novo cinema, há sobretudo (como diz o outro, por coincidência Boulez, falando da música) o bom e o mau. E dum salto, é preciso notar que a «Nouvelle Vague» ambicionava não tanto romper como renovar (por cima da esclerose) o antigo. Simplesmente, a aparição em 1959 dum cinema que se apresentava no exacto estado onde o tinha conduzido uma progressiva evolução, esta aparição súbita tinha de fazer figura não de evolução mas de revolução.

Acontece aliás que com Rouch e Godard era mesmo uma revolução.

2. Pequeno balanço para agora

O jovem cinema de hoje é o herdeiro e o continuador dos movimentos citados atrás, na sua técnica e na sua moral (por exemplo o respeito pela realidade). Trata-se de abrir ou reabrir o cinema a todo o real e a todos os modos ou técnicas de apreensão do real. Assim nele vão a par a vontade de reflectir, interrogar ou violentar este mundo. Claro que no interior desta vontade comum cada um (mais ou menos ligado a certas correntes ou afinidades nacionais ou culturais) segue o seu próprio génio.

Para tentar uma classificação poder-se-ia dizer que há «grosso modo», dum lado os realistas, do outro os metafóricos. Mas seguindo esta linha corre-se o risco de entrar numa operação sem fim. Limito-me portanto a citar por ordem alguns nomes de pessoas, realistas ou metafóricos ou ambas as coisas:

Bernardo Bertolucci, Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, André Delvaux, Adrian Ditvoorst, Jean Eustache, Gilles Groulx, James Ivory, Claude Jutra, Jean Pierre Lefèvre, Francis Leroi, Dusan Makavejev, Luc Moullet, Pier Paolo Pasolini, Pierre Perrault, Glauber Rocha, Evald Schorm, Jerzy Skolimowski, Jean-Marie Straub, Istvan Szabo.

Aliás, isto constituía de facto uma tentativa de classificação. E uma tentativa de classificação vale mais, de qualquer modo (como diz o outro, neste caso Claude Lévi-Strauss), do que nenhuma classificação.

Mas teremos transformado esta tentativa se encontrarmos entre estas pessoas pelo menos um ponto comum. Ora parece que todos traduzem, de variadas maneiras, algo de comum: um certo mal-estar no desconforto (divididos, tensos como estamos hoje entre dois estados e dois mundos), estado no qual nos definimos pela impotência em poder ligar as coisas e portanto dominá-las. Deste cinema da inquietação e da impotência, Antonioni e Bergman foram os anunciadores.

Ora, o antigo cinema (aquele de que temos por vezes nostalgia — outra forma de desconforto) era um cinema de concordância. Na aceitação deste mundo, mas também e mesmo na denúncia das suas imperfeições. Porque neste mundo (orientado, provido de eixos e de torres, onde era possível reconhecermo-nos), podíamos exprimir-nos, até no desacordo, em função de certas certezas, desembocar numa certa plenitude, numa certa euforia. Deste antigo cinema diz-se por vezes (numa expressão que visa exprimir a sua técnica e a sua moral) que era um cinema da transparência (ao que se opõem evidentemente as diversas opacidades de hoje, como a do aço que transforma os vidros em espelhos), e diz-se também que era um cinema da inocência — e tudo se passa hoje com efeito como se não fosse possível fazer uma obra que não ponha em jogo o porquê e o como desse fazer e dessa obra.

Mas justamente porque as coisas se enrolam ou se desenrolam segundo princípios malignos que sempre nos surpreendem e apanham em falta os desatentos e os descuidados, vê-se nascer, dum lado um cinema do cómodo incómodo, onde se exprimem todos os que se instalam nos sinais exteriores do modernismo, que seguem os sentidos únicos da progressividade e que têm a má consciência um pouco sem cerimónia (ver **Loi du Vietnam**); e por outro lado vê-se despontar um outro cinema que, atravessando já a penúria, anuncia o tempo em que se ultrapassará a si próprio. Deste tempo, vejamos já alguns sinais.

Há o caso Demy. Tudo se passa como se Demy agisse só em função da possibilidade do cinema ser (tornar-se?) uma arte euforicamente e naturalmente popular. Mas a realidade (o aqui e agora) onde esse cinema tem

de tentar inserir-se, faz explodir uma contradição entre os próprios termos por que tenta definir-se. Assim, nesse segundo desconforto em que se encontra, e no termo duma caminhada inversa da do cinema moderno, o cinema-Demy encontra-se a assumir o modernismo e o ultrapassar (classicismo?) deste modernismo.

Há o caso Eustache. Nele a consciência duma realidade pesada, complexa e incómoda é filtrada por um objectivo absolutamente puro de qualquer tentador jogo duplo. Como por acaso, este cinema é geralmente considerado como muito provocador e perturbante.

E há o caso Moullet, que é de grande importância. Partindo da tábua rasa dos valores destruídos, elabora como que uma euforia do arrasamento, que se expande num cinema ativo, ubuesco e familiar. Num mundo deformado o olhar ameaçador tem todas as possibilidades de ser o mais justo. E o olhar de Moullet apreendeu, entre outras coisas, que este mundo da acumulação (de riquezas, de pobreza, de problemas) estava unicamente construído sobre o modelo do mais explosivo dos gags. Portanto, por um lado, uma vez transposto um certo degrau, a soma de todos esses absurdos será a «grelha» mais adequada para decifrar esse mundo. Mas para lá deste primeiro estado de dupla saída que definiu bem **Brigitte et Brigitte**, vai-se cair (**Les Contrebandières**) num mundo onde tudo se pode passar como se já não houvesse problemas e como se se tivesse a obrigação de se reinventar. Acontece também que o sistema Moullet (que escreveu um artigo sobre o cinema como reflexo da luta de classes) representa também, economicamente falando, um outro caso curioso.

3. Uma certa economia

O Jovem Cinema é feito por uma geração para quem o cinema representa o melhor e mais normal meio de se exprimir. Mas se a ideia de o fazer não traz problemas, fazê-lo, não é tão fácil. Para isto é praticamente preciso (e sobretudo em França) ser beneficiário da «Herança». Seja no sentido restrito do termo (fortuna pessoal), seja no sentido lato (conjunto de vantagens directas ou indirectas de que beneficiou aquele que teve atrás de si a «família»). Este tempo da segurança material é também o das férias do espírito durante o qual se pode, entre outras

coisas, estudar, o que nos faz regressar à componente cultural da dita «herança» que reside essencialmente (independentemente da natureza e nível dos estudos) nas possibilidades de contactos e impregnação culturais e sociais de que se beneficia.

Se o mencionei aqui, é porque hoje os próprios «herdeiros» (num esforço seguramente generoso ainda que ingénuo e desordenado) não deixam de falar nestas coisas. Sigamo-los então nesse perigoso terreno para assinalarmos uma curiosa concordância. Note-se que, de todos os que fazem um cinema expressamente político (estando entendido que aí reside uma das apaixonantes dimensões de toda uma parte do jovem cinema), não há nenhum que não seja «herdeiro», pelo menos no sentido lato e por vezes no sentido restrito. Inversamente, nos «não-herdeiros» (se se entender como tal os que participaram temerariamente na herança, mais os que não participaram nela de modo nenhum e que em todo o cinema recente são em número de dois), nenhum se empenhou nesta via.

Mas constatado o facto, para todos os fins úteis ou divertidos, mais vale abandonar esse terreno. De qualquer maneira, dum lado e do outro do fosso que separa os herdeiros dos não-herdeiros (ambos cegos mas não do mesmo olho), uns não têm a lucidez e os outros a serenidade que permitiriam falar destas coisas.

Dito isto, acontece que, em relação aos países de Leste por um lado (onde aquele que frequentou a escola do cinema terá todas as facilidades mas onde aquele que não a frequentou nunca terá oportunidade de entrar no cinema), em relação a certos países do Ocidente por outro lado (Alemanha, Inglaterra e a partir de agora a América, onde apesar de e por causa de um sistema ricamente aperfeiçoado, qualquer actividade dentro ou fora do sistema encontra-se finalmente esterilizada), acontece que em França, onde é geralmente mais difícil fazer qualquer coisa do que em outros lados, é ao contrário, feito o balanço, mais fácil do que em outros locais fazer cinema. E isto porque o nosso sistema atinge um grau de anarquia, de incoerência e vetustez tal que deixa de ter força para desempenhar a função esterilizante. É possível pelo menos examiná-lo. É assim que os comandos ou franco-atiradores decididos (e são mais numerosos e mais conhecidos do que noutros lados, porque a França está suficientemente desenvolvida para que eles tenham alguns meios e insufi-

cientemente desenvolvida para que tenham muito cedo adquirido o hábito de fazer muito com não muita coisa) têm capacidade para operar as suas acções subversivas, seja do interior ou do exterior. (Pensemos aqui em Godard, o mais activo e o mais activista, que muito fez em palavras e em actos por todo o jovem cinema).

Assim o jovem cinema como estado de facto tende a minar todo o sistema tradicional de produção, distribuição, exploração. A curto prazo, é verosímil que isso vai conduzir à catástrofe tanto o sistema como o «antisistema» (em razão dessa «inflação» que já se sente galopar), mas não é menos verosímil que, em seguida, poderá operar-se uma reestruturação.

Resta saber em que medida o acontecimento «jovem cinema» poderá também contribuir para fazer explodir um certo sistema cultural.

4. Uma certa cultura

Ser o cinema apenas reconhecido e sempre não respeitado é ao mesmo tempo a sua glória e a sua cruz. Enquanto que diante de uma peça de teatro, um livro, um quadro (artes respeitadas porque antigas) se reconhece geralmente à partida que se trata de objectos culturais a examinar como tais com benevolência, face ao cinema, pelo contrário (conjugando-se o medo de ser lorpa e o complexo de superioridade), surgem as falsas questões.

Diante de um quadro, como o dos sapatos de Van Gogh, ninguém põe questões incongruentes do género de: «Porquê sapatos?» ou «Os sapatos são Arte?» nem pretende examinar os problemas técnicos, psicológicos ou políticos do ofício de sapateiro. Relativamente ao cinema pelo contrário, é exactamente isso o que toda a gente se arroga o direito de fazer.

Mas quando digo «toda a gente», quero dizer de facto o meio mundo, o mundo dos semicultos (como dizia o outro, Pascal, os «semi-hábeis»), fatia social que vai dos estudantes aos chefes de Estado, passando pelos «agregés», pelos prémios de literatura e pelos redactores de «Tel Quel». Este mundo «grosso modo» só admite o cinema a partir da operação «semelhança» (afinidades com tal processo de narração literária) ou da operação «recuperação» que consiste em partir o cinema em fatias para melhor

digerir os bocados. Dividir para reinar. Antigamente era a análise a partir da famosa «gramática», hoje é a análise a partir de uma certa linguística — enquanto que o cinema, realmente, não é uma linguagem no sentido restrito que a verdadeira linguística se esforçou por dar a este termo. Reparemos para finalizar na categoria dos «masoquistas» que, à partida resignados com tudo, vos dizem que sim, claro, o cinema é o futuro, pois a civilização moderna é (suspiro) a «civilização da imagem». E é curioso ver como este falso respeito da imagem vai a par, cá como noutros locais, com a verdadeira ignorância do som.

Menosprezado por esses culturais (mas seria talvez preciso procurar seriamente a que modos de visão ou de pensamento, inatos ou adquiridos, podem responder tais incompatibilidades), o cinema não causa problema aos que estão aquém ou além das formas tradicionais da cultura.

Houve por um lado todos os que aceitavam o cinema como espectáculo (e aceitavam assim sem o notarem uma arte que não se conhecia como tal em pleno), por outro lado, o pequeno grupo dos que o aceitavam simplesmente pela arte que é. Hoje, o primeiro grupo, na sua desorganização, está em plena e fecunda evolução enquanto que o segundo se estendeu a toda uma geração que veio à vida pelo cinema ou ao cinema pela vida, e para quem não há dúvidas de que o cinema é cultura, e a cultura, cinema; em resumo, que o cinema é a expressão por excelência das formas, conhecimentos e sentimentos deste mundo. (Isto é aliás verificável — se for necessário verificá-lo — desde o nível mais imediato: basta ver e relacionar os filmes dos autores um pouco célebres para se perceber que nenhuma outra disciplina poderia, de longe, oferecer uma visão mais completa e profunda do que se faz, se pensa e constrói hoje).

Aqui, o novo cinema como facto, é um dos numerosos factores que hoje tendem a pôr em causa o sistema cultural aceite, fundado sobre a supremacia do facto literário, e do qual todos os conservadores, de direita ou de esquerda, se fazem os ferozes guardas. Estes, aliás, reconhecendo mesmo assim na sua cultura uma parte de fracasso (bastante grave, pois tudo se passa como se o povo não tivesse podido ou querido alcançá-lo), proclamam hoje (num esforço também generoso mas talvez ingénuo) a necessidade de outorgar ao dito povo a cultura em questão.

Mas isso é possível? É desejável? É desejado pelos interessados? Pode-se regressar a esse paradoxal estado de coisas que faz com que, consequência da cisão entre uma cultura de elite e uma cultura de massas (constituída pelas formas degradadas da primeira), os alfabetizados de hoje estejam mais separados do mundo ambiente (e finalmente menos cultivados) do que os analfabetos de outrora, ricos por poderem colher e juntar ao tesouro colectivo (que se sobrepôs algum tempo à escrita) artes e mitos populares. Talvez não seja possível responder, mas importa levantar a questão e é necessário constatar que, desde então, só o cinema se mostrou capaz de tocar imediatamente e geralmente todo o mundo, dum lado ao outro do fosso que separa as duas culturas.

Mas imaginou-se a partir daí uma sedutora utopia dum mundo universalmente harmónico na imagem-som, a que nos fariam regressar as lutas actuais, através das quais se operam modificações (cinema, público — e tudo o resto), de que não podemos razoavelmente augurar uma próxima harmonia.

Resta que a imagem-som — a disciplina que se sente fazer apelo a faculdades deixadas incultas, e responder às necessidades não satisfeitas pela cultura tradicional — é sempre o veículo por excelência de que toda a gente — para lá dos inevitáveis desfasamentos — poderá e quererá sempre servir-se. A outra cultura está já aí — um aspecto dessa mutação «tão importante como a da imprensa», de que fala Claude Jutra num filme sobre a educação intitulado «Comment Savoir».

MICHEL DELAHAYE

(in CAHIERS DU CINÉMA 1971
Noël 1976/Janvier 1968)

8. A LINGUAGEM COMO COLONIZAÇÃO

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

— Renoir, em certa altura da vida, decidiu «trabalhar num sentido absolutamente nacional» para fazer internacionalismo... Para si, fazer filmes para um «meio limitado» quanto à língua, etc. é um fim em si ou é um meio para chegar a qualquer outra coisa?

Straub: — Não compreendo a história de Renoir; que é que fez Renoir?

— A certa altura considerou que valia mais trabalhar num sentido absolutamente nacional para chegar ao internacionalismo...

Straub: — Mas isso é evidente; os filmes que têm um sucesso internacional verdadeiro são os filmes que são profundamente nacionais. Porquê? Porque eles são nos países, nos outros países onde vão, onde não nasceram, são um documento sobre o país onde nasceram, para as pessoas dos outros países... O cinema não pode deixar de ser, só pode ser uma coisa particular, uma verdade particular. E é só partindo do particular que se pode chegar ao que se denomina geral. Os que fazem o contrário fazem unicamente uma sopa de ideias gerais, ideias gerais que não têm raízes na realidade, em nenhuma realidade. Um filme é a coisa mais concreta que existe. Brecht dizia que a realidade é sempre concreta, mas para o cinema ela ainda o é mais, e concreta significa particular e portanto também nacional à partida. Mas o aspecto nacional do filme é já um aspecto mais geral, um filme é ainda mais particular do que nacional.

Quanto à «linguagem», não há linguagem, a linguagem não existe, eu não acredito na linguagem; sim, linguagem como língua falada... Podem-se fazer filmes mudos, sem palavras, mas também esses... Esses são mais acessíveis, mais facilmente digamos, exportáveis.

D. Huillet: — Isso depende, porque um filme mudo alemão, por exemplo, visto por um Chinês...

Straub: — Não significa nada, é um documento sobre o planeta alemão, e é tudo. Interessa, pode interessar ao chinês, só se for um documento sobre o planeta alemão. Nenhum documento pode ser internacional. Se existir um documento que à partida se pretende internacional, deixa de ser um documento, não é nada.

— **Que quer isso dizer, ser internacional?**

Straub: — Quer dizer que pode ser vendido em todos os países possíveis. Os produtos são internacionais mas as obras não; as obras tornam-se internacionais, mas não o são, nascem particulares...

D. Huillet: — Marx era profundamente alemão. Quando se lê Marx pensa-se que ele só foi possível porque era alemão... depois, tornou-se qualquer coisa que pegou fogo a outros países, mas isso é outro assunto.

Straub: — Precisamente só por ele funcionar profundamente na realidade alemã é que teve um sentido, porque se tivesse sido geral desde o princípio não teria pegado o fogo a nada.

— **Então o seu «meio limitado» é a verdade concreta no sentido brechtiano?**

Straub: — Sim, também.

D. Huillet: — E depois é muito simples, faz-se um filme onde se fala, fala-se uma língua que não é o esperanto, portanto essa língua torna o filme acessível aos que falam a mesma língua.

Straub: — O esperanto é um sonho burguês.

Bom. Eu tento fazer filmes que não tenham língua nenhuma, e quando sinto que há uma língua cinematográfica, tento destruí-la antes que nasça. Tento eliminar todos os obstáculos entre o espectador e o que eu faço ver ou a realidade, ou entre mim e a realidade. A linguagem dessa maneira seria um obstáculo: portanto nesse sentido eu faço filmes internacionais. Porque se alguém vir daqui a cinquenta anos um filme de hoje que foi declarado profundamente filmico, não poderá compreender nada, porque para ele será um mau sonho de retórica; ele não verá nada a não ser a retórica ou a «linguagem» ou «a arte» ou o aspecto filmico, e é isso que eu tento evitar. Faço coisas sem arte e sem linguagem e nesse sentido são coisas internacionais.

A linguagem é uma forma de colonização. Não?

— **Em que sentido?**

Straub: — Mas quem inventa a linguagem? A classe no poder, a burguesia.

D. Huillet: — Não existe uma linguagem no cinema, existe uma realidade e o filme tenta...

Straub: — Os Italianos sempre acreditaram que o cinema é ou poderia ser uma linguagem, mas não há linguagem e ele não é uma linguagem. Há o estilo, neste sentido: o estilo é o próprio homem que faz o filme e mais nada; e entre o estilo-que-é-o-próprio-homem-que-faz-o-filme e a realidade que se agarra, que se tenta surpreender ou descobrir, o que é preciso tentar eliminar é o «estilo» segundo Buffon, o «estilo é o próprio homem». Se houver, entre essa realidade e o estilo-homem, a linguagem, ela será um vidro suplementar que por vezes se torna um pedaço de cimento armado, ou se transforma em óculos deformantes ou coloridos. Com um filme é preciso surpreender as pessoas, surpreendê-las no sentido em que não vejam as coisas com óculos.

— **Mas há sempre os «óculos» da interpretação pessoal...**

D. Huillet: — Não, se se for «apanhado de surpresa». Mesmo depois de se ver o filme, se se fizer uma reconstrução: porque entre o que se sente e o que depois se tenta **expressar**, há sempre um abismo.

Straub: — No momento em que o espectador é apanhado, surpreendido, aí não há filtro, não se pode interpretar, o vidro parte-se em pequenos bocados, mesmo se depois o espectador reconstrói esses pequenos bocados, o seu vidro, os seus óculos. Depois, é normal, porque ele defende-se. Mas é preciso apanhar as pessoas em certo momento e atingir duma maneira tal que não possa haver defesa, porque vêem uma coisa estranha e então, pelo menos durante uma hora e meia ou durante vinte minutos, os óculos caem por terra; e que eles sejam retomados para sair e para ver na rua, é normal... Está bem, porque senão, seria demasiada monstruoso. O cinema é muito perigoso. Como existe é já suficientemente perigoso, sem que seja preciso ir obcecar as pessoas às suas casas. Está bem obcecá-las durante uma hora e meia e depois, se quiserem retomar os seus óculos, retomam-nos, e se querem tentar passar sem eles em seguida durante um certo tempo, isso é uma decisão livre. Mas com o filme no momento em que passa, não se é livre, se ele existe verdadeiramente...

Infelizmente o cinema é uma linguagem, mas eu tento

destruir essa linguagem, tento fazer filmes que não tenham em conta essa linguagem.

D. Huillet: — Mas não é complicado: é o mesmo trabalho que fazem os poetas sobre a língua. Adoptam uma língua que em muitos casos se tornou rígida, se tornou um sistema de hábitos, que é quase uma língua morta e duma só vez tentam fazer coisas que não se tinham feito e que ficaram esquecidas há muito tempo.

Straub: — Mas precisamente com as palavras mais simples — e no menor número possível —, as palavras mais usadas. Não é com palavras poéticas que se faz poesia.

D. Huillet: — E passa-se o mesmo com os filmes: talvez que se os camponeses pudessem ler poesias, e se no momento em que Verlaine escrevia os seus poemas, os camponeses as tivessem podido ler, talvez para eles elas não fossem tão monstruosas, enquanto que para os burgueses Verlaine era um escândalo.

Straub: — Porquê? Porque Verlaine destruíra uma certa retórica poética que os do campo, por exemplo, ignoravam. Então eles teriam lido isso como leriam outra coisa. Teria sido talvez um pouco estranho porque, bom... Mas uma estranheza positiva que não era um obstáculo.

D. Huillet: — No cinema o espectador é livre de se ir embora.

Straub: — Mas não é livre de não ver o que o filme lhe mostra, se o filme existir verdadeiramente. É isso que torna o cinema tão terrível e tão importante. É que se se experimenta fazer filmes onde já não existe linguagem, já não há obstáculos, já não há vidro, óculos entre ele e o que o filme faz ver, o espectador é constrangido a ver o que o filme fez, faz ver.

— Nesse sentido o cinema torna-se «violência para a inteligência»...

Straub: — Digamos: fascínio.

— Palavra perigosa...

D. Huillet: — Mas também a violência...

Straub: — Bom, violência, mas vejamos se podemos avançar sobre o ponto de Renoir... Quando se faz um filme não se pensa num público internacional... Fazer um trabalho internacional parece-me um pouco de pretensão.

Mas está claro que os filmes americanos, quando o cinema americano ainda existia, referiam essa realidade americana, os filmes alemães anteriores a 33, a mesma coisa. É neste sentido que se pode fazer um trabalho internacional, mas isto é tudo. Digamos: isso ajuda as pessoas dos outros países a compreender um pouco, a descobrir um pouco, o que se passa no país em que aquilo acontece. Um local particular, uma verdade particular dum país particular, com pessoas particulares do país onde foi feito o filme. Está claro?

— Como encara a situação presente da produção cinematográfica, da censura e da distribuição dos filmes produzidos?

Straub: — Isso é uma pergunta gigantesca! Como encaro isso? Não vejo de maneira nenhuma porque isso não existe em absoluto. Os filmes não são distribuídos. No que diz respeito à censura, não sei, que é que se pode dizer? Toda a censura é um absurdo — que posso dizer? Quanto ao problema da distribuição, esse é justamente o único problema, o problema mais importante para os filmes de hoje. Para que os filmes atinjam as pessoas para quem foram pensados ou para quem são pensados, era preciso mudar toda a sociedade. Brincar aos missionários sem modificar a sociedade, e percorrer um país com um aparelho de projecção e com os seus próprios filmes e filmes dos outros, ainda isso não seria uma solução, não passaria duma solução provisória. Porque isso significaria ir às pessoas como se vai «ao povo»; isso, isso também não é solução.

As pessoas — em todo o caso na nossa sociedade actual — deveriam poder escolher entre os filmes que nos nossos dias lhes são impostos com toda a violência e outros... Mas precisamente isso não pode ser! Porque então descobrir-se-ia talvez... talvez houvesse surpresas. E então a indústria iria mais depressa à falência. Mas ela já está a... como é que se diz? reconverter. Com as minicassettes, etc. Eles vão, colonizaram já neste momento o cinema dito «underground» americano, e na Alemanha também já o começam a fazer. Quero dizer que tudo o que é possível colonizar será colonizado, mais cedo ou mais tarde. Mas é precisamente disso que precisam esses malandrins, não pode ser doutra maneira: eles não o querem, querem poder sempre continuar a decidir. Não compreendo de

maneira nenhuma a questão. Como vejo isso? Não vejo nada. Vejo um vazio. Vejo...

— **Trabalha, aqui em Itália, ou pelo menos trabalhou para a televisão. Considera a televisão um meio apropriado para ter uma actividade? Ou, em qualquer caso, porque trabalha para a televisão?**

Straub: — Eu não trabalhei para a televisão. Dois dos meus filmes foram coproduzidos pela televisão: o **Bach** e este **Corneille**. Nem sequer coproduzidos mas comprados antes da rodagem mais ou menos por um quarto do seu custo. É claro que o **Bach** na Alemanha, graças à televisão, atingiu não sei quantas mais centenas de milhares de pessoas do que em qualquer ghetto de cinemas de arte e de ensaio. Mas a televisão é também a invenção mais totalitária jamais feita, particularmente a televisão italiana. Que um filme seja uma vez mostrado pela televisão italiana, ou entre de dentro de contrabando, bom, mas o que é que isso quer dizer? Lá de dentro eles sonham com... só falam de comunicação de massa. Primeiro, a massa não existe, e em seguida a televisão só seria interessante se aceitasse diversificar os públicos, em lugar de sonhar com um público único, com uma «massa» que é já uma invenção fascista e que serve de alibi para tudo: para tudo o que se faz, que degrada e oprime mais profundamente ainda a dita «massa».

— **Então a razão porque você vive agora aqui em Itália, não é por ter aqui melhores condições de produção?**

Straub: — Não, de maneira nenhuma, elas são ainda piores que nos outros sítios. Porque aqui a indústria ainda triunfa, enquanto que em toda a parte do mundo ela morre lentamente. Precisamente porque os Americanos procuram investir aqui e manter ainda vivo ou reanimar o que era já um cadáver apodrecido. E também porque a televisão italiana é uma invenção totalitária. Têm aqui uma face de liberalidade e de liberalismo e de não sei o quê, mas é só uma face para o exterior. Não, vivo aqui porque tenho um projecto de filme, esse **Corneille**, e também um outro, o «**Moisè et Aaron**» de Schoenberg, para o qual preciso duma paisagem italiana. Para o sul. E está claro que mais tarde ou mais cedo... já tenho dois pequenos projectos, em italiano, que são para pessoas daqui. **Othon** não é um filme para os Italianos. Ainda não enfrentei o sistema, à parte uma guerrilha com a televisão, que hesita ainda em mostrar os meus filmes, ou porque que-

rem forçar-me a dobrar, etc. Mas eu não tinha razão nenhuma para enfrentar aqui o sistema, porque os filmes que fiz eram filmes em Alemão, dirigidos às pessoas da Alemanha, e **Othon** é um filme francês, dirigido às pessoas de França. O que é preciso fazer presentemente e estamos a tentar, é fazer sair o filme o mais depressa possível em França e para o maior número de pessoas possível. Se alguma vez ele for passado na televisão italiana, uma vez que também o compraram — na condição de acabarem por aceitar a versão legendada, senão eu bloquearei tudo se puder — será aí mostrado como uma raridade artística qualquer, exactamente como **Nicht Vershont** quando passou em Paris; lá, era um objecto cinematográfico. Mas **Nicht Vershont** dirigia-se às pessoas da Alemanha e aí pensei-o e fi-lo «sem arte», nu.

Creio que para já a melhor coisa que se pode fazer, provisoriamente, é fazer filmes que não se possam dobrar, ou que sejam no máximo grau difíceis de dobrar. E pelos quais é preciso também batermo-nos para que não sejam dobrados, filmes que se dirijam a países particulares, que lhes sejam dedicados, porque a indústria sonha com produtos internacionais e o melhor que se lhe pode fazer é o contrário.

— **Você dirige-se portanto, por assim dizer, não a grupos sociais mas a grupos internacionais.**

Straub: — Eu não diria isso porque é claro que os grupos sociais por exemplo não são internacionais. O proletariado é internacional, bom. Mas o proletariado não existe «em si», há proletariados particulares e é isso que quero dizer com nacional. E é claro que um filme como **Nicht Vershont** para as pessoas do Ruhr onde o mostrei uma vez porque tive a possibilidade de o fazer sem «ir ao povo», para eles o filme não tinha dificuldades. É claro também que **Othon** chocará com uma grande resistência nos sítios onde puder sair. É preciso tempo e, como já disse, para que ele possa atingir as pessoas para quem foi feito, seria preciso primeiro mudar tudo de cima até baixo, fazer saltar tudo e mudar tudo. Enquanto não se fizer isso é preciso fazer passar os filmes em contrabando... Nós rodamos de propósito em 16 mm — é uma espécie de sonho, ainda não chegamos lá — porque é mais difícil mostrar em 16 mm filmes a pessoas que não os intelectuais e os burgueses, que vão ao ghetto dos cinemas de arte. Por causa deste sonho filmamos em 16 mm, e não só como

declaração de guerra aqui, onde precisamente as pessoas gostariam de fazer só superproduções e «superscopes» internacionais. Não só como declaração de guerra e para contrariar a indústria no país onde ela triunfa, mas também porque julgo que para as pessoas que nunca ouviram falar de Corneille em França, que não pertencem aos privilegiados que tiveram a sorte de ler Corneille, para essas pessoas para quem fiz o filme creio que ele não terá dificuldades, ou em todo o caso muito menos do que para os intelectuais que começarão por se revoltar: o domínio da língua é o mais sensível de todos, eles reagirão como os intelectuais da Alemanha a **Nicht Versohnt**, talvez ainda mais agressivamente, porque os Franceses, no que respeita à sua língua, são ainda mais vaidosos...

— O carácter nacional dum filme (do ponto de vista da língua) não destrói de modo nenhum a visão social.

Straub: — De modo nenhum. É preciso não ter medo de afirmar que se querem nacionais. É tudo. É uma expressão um pouco perigosa. Faz reagir violentamente um Alemão porque eles fizeram a sua crise nacional que terminou como se sabe. Foi a mais violenta que se produziu na Europa. Compreende-se que eles desconfiem um pouco dessa palavra. É normal e está bem mas, dito isto, se se entende «nacional» no sentido complexo linguístico, dito assim, é um filme para os Franceses, isto é também para os Canadianos ou para a Suíça Francófona, ou para os Belgas.

D. Huillet: — Isso não invalida o facto de que entre os que falam a mesma língua o filme possa ser mais acessível a pessoas que não são forçosamente intelectuais, ou precisamente essas pessoas que se vêem nos cinemas de arte e de ensaio. Creio que nisso Rocha tem razão. **Othon**, ainda que no Brasil não se fale francês, é mais fácil em certo sentido para os camponeses brasileiros, do que para muitos intelectuais parisienses.

Straub: — Sim, no Brasil viram um dia o **Bach**, quatro vezes, e havia de cada vez duas mil pessoas na sala. E um filme sem legendas: era uma cópia que não sei que «Goe-the Institut» da Alemanha tinha enviado ou mandou vir, sem legendas sem nada. As pessoas ficaram (eu perguntei a Rocha se as pessoas tinham saído, —ele disse que não, que nem uma saiu). Ora na Alemanha, quando se passa o **Bach**, ele toca-as mais directamente porque eles compreendem o que se passa e que as informações — porque há

numerosas informações, é também um filme de informações — são dadas pelo comentário, a língua, etc. Bom. Portanto ainda que eles estejam mais implicados e que o possam estar mais, muitos saem. No Brasil eles ficaram.

D. Huillet: — Muitos saem... isso depende. Por exemplo, na universidade de Francfort, enquanto que com **Nicht Versohnt**, há três anos, metade da sala se esvaziava, agora já não saem. Mas agora saem com o **Bach**.

Straub: — O mesmo público.

D. Huillet: — Não o mesmo público, em três anos os estudantes não são exactamente os mesmos. Mas enfim, e de qualquer modo a mesma classe.

Straub: — É isso que é interessante com os filmes. Os filmes dos produtores ou os produtos, são os mesmos para cada indivíduo; os filmes que nós e outros tentamos fazer são filmes que são diferentes para cada espectador. É essa a diferença e além disso percebe-se que esses filmes só encontram eco quando o público muda, durante dois ou três anos. Isso, experimentámo-lo precisamente com **Nicht Versohnt**. Estivemos com **Nicht Versohnt** no mesmo cine-clube de Francfort há quatro anos (1966): um terço da sala saiu e entre os que ficaram disseram-me: «Que é que eles dizem?» Verdadeiramente... «acusticamente» como eles diziam, não compreendiam o que as pessoas diziam no écran. Quando Joseph por exemplo dizia: «Es Lebe das Dynamit», eles não compreendiam. Voltamos com **Nicht Versohnt** e **Bach**, porque me quiseram com o **Bach**. Projectaram **Nicht Versohnt** e nessa frase «Es lebe das Dynamit» as pessoas aplaudiram na sala. Era quase incomodativo, tornava-se quase uma sessão de cabaré, de tal maneira se reagia entre a sala e o écran. Porquê? Porque o clima mudou na Alemanha, politicamente algo se modificou, portanto **Nicht Versohnt** teve eco. E em 1965-66, era como uma espécie de Meteoro. Ao contrário, com **Bach**, lá, o que se produziu foi o mesmo que se tinha produzido em 1966 com **Nicht Versohnt** e tenho a certeza de que se se regressar com o **Bach** talvez dentro de dois anos, ao mesmo cineclubes, eles aplaudirão **Bach** e estarão atentos e interessados e ninguém sairá. Pelo contrário, sairiam em massa, digamos com **Othon** na Alemanha, para termos um ponto de comparação semelhante. Se **Othon** fosse um filme alemão, tirado dum autor alemão chamado Corneille, eles sairiam em massa de **Othon**, porque as coisas precisam de tempo, é tudo.

D. Huillet: — Isso quer dizer que o público se move muito mais depressa do que os produtores.

Straub: — Com certeza, aos produtores são necessários vinte anos para se moverem, é preciso que trinta dos seus semelhantes falhem para que eles compreendam. As pessoas movem-se no espaço de dois anos.

— **Ter feito um primeiro filme a cores significa também ter querido abordar a realidade duma maneira nova?**

Straub: — Sim. É muito mais fácil fazer filmes a preto e branco, porque se chega mais directamente a uma certa abstracção. O que se tenta ao fazer um filme é partir do concreto para chegar a uma certa abstracção e com a cor isso é mais difícil porque a cor é, digamos, mais naturalista. Ela obriga a investigar, a aprofundar mais. Digamos que o preto e branco é um pouco mais fácil, a cor exige que se trabalhe um pouco mais sobre si mesma, para não se cair no pitoresco...

Para o espectador a cor é mais fácil, mas ela é mais difícil para quem a faz... Mas ela pode também ser uma dificuldade suplementar para o espectador.

— **Que significa para si o registo em som directo?**

Straub: — Mas... ter surpresas. Ter surpresas e descobrir uma realidade. Experimentar combinações que são muito mais ricas do que as que podemos encontrar nós próprios, com pequenas intenções. Dar-se a possibilidade de chegar a fabricar um objecto muito mais aleatório do que o que se poderia fazer sem o registo directo. Por exemplo, falemos dos filmes que fiz, uma vez que estamos aqui para isso e uma vez que eu os conheço... Em **Nicht Versohnt** há o momento em que Schrella pergunta a Nettlinger: «Que é feito de Trischler?» E ele não sabe o que responder, ele diz: «O velho Trischler, o próprio Vacano o interrogou mas não conseguiu nada, absolutamente nada, assim como da sua mulher...» E no momento em que ele diz «Ele interrogou-o?» passa-se qualquer coisa fora do restaurante onde filmamos, ouve-se qualquer coisa, uma voz, um alto-falante na estrada, um alto-falante ambulante que nesse momento se associa à polícia... Essa ideia, feita sem registo de som directo, inventada depois, teria sido muito artificial; aqui permanece uma coisa aberta, rica dum certo peso, que nunca teria tido doutra maneira. Outro exemplo semelhante, em **Othon** há o momento em que Galba diz:

«Roma não pode sofrer depois deste hábito

Nem liberdade plena nem servidão plena.

Ela quer portanto um senhor...»

Neste momento ouve-se o ruído dum motor de motociclete e eis que tudo isso toma um certo sentido. Admitamos que, ao dobrar o filme rodado em mudo, se teve a ideia de meter a mesma motociclete, eu defendo que essa motociclete teria adquirido não um sentido mas um significado. E uma vez que **Othon** tem som directo, essa motociclete é algo mais rico do que um significado. Assim o avião em **Nicht Versohnt** em frente da abadia... mas há mil dessas coisas quando se roda o filme com som directo. Essa a razão porque o emprego.

E depois, pelo que é o único dever de alguém que faz filmes, isto é não falsificar a realidade e abrir os olhos e as orelhas das pessoas com o que há, com a realidade. E depois enfim, para os actores o som directo é mais um obstáculo, e os barulhos e o vento, e esse obstáculo ajuda os actores a tornarem-se mais concretos, mais verdadeiros; a ultrapassar novos obstáculos. E depois não se engana as pessoas que vêem o filme, porque se há alguém que fala ao vento, com barulhos, e que tem dificuldade em falar, isso entende-se e vê-se... Fazer sentir o contrário é uma mentira.

Se um filme não serve para abrir os olhos e os ouvidos das pessoas, para que serve? Mais vale renunciar... A única coisa que se pode fazer com um filme é dar informações e abrir as orelhas. É muito, mas se se faz o contrário, é melhor mudar de profissão e ir à pesca, ou aprender a gramática...

— **Você e Rivette tomaram posição pelo filme «histórico» com som directo.**

Straub: — Nós ficamos de acordo, sem falar muito nisso, que um filme que se roda é sempre sobre o presente. É tudo. Rivette dizia que **Intolerance** é um documento não sobre a Babilónia, mas muito mais sobre a época em que foi rodado. Mesmo mudo... ainda mais... a tentação de fazer um filme «histórico» acaba sempre em catástrofe, porque um filme histórico não existe, não se pode fazer, pode-se fazer uma reflexão sobre o passado...

O cinema, como dizia Cocteau, agarra «a morte ao trabalho» e isso significa que é a única arte que é capaz de agarrar o tempo que foge... Portanto um filme histórico parece-me uma ilusão, e essa ilusão ou essa pretensão,

quem rodar em mudo pode tê-la, mas se rodar com som directo, tem uma boa disciplina.

E depois, rodando com o som directo, não se podem fazer certos pequenos jogos artísticos que se fazem sem o som. E depois isso concentra sobre os actores e leva as pessoas em volta a não perturbar o que se passa diante da câmara. E como os nossos ouvidos estão pouco exercitados, aprende-se com o micro, rodando com som directo, a ouvir objectivamente e a forçar também o espectador a ouvir objectivamente. Quem roda em mudo e faz depois uma dobragem e apanha ruídos depois, corre sempre o risco de fazer um filme histórico, ou um filme psicológico, ou nada... Bom, podem-se também fazer filmes desse género com o som directo, mas, é muito mais difícil... Os Americanos filmaram sempre com o som em directo, como se tivessem a intenção de conservar todo o som.

— **Você quando filma é muito preciso. Sabe justamente que enquadramento quer, onde colocar os actores, o que eles devem dizer, mas deixa mesmo assim um lugar para o acaso.**

Straub: — Sim, todo o risco é casual.

— **Por exemplo, quando um cão entrou no campo você parou a filmagem, mas quando houve outros acidentes, por exemplo o rapaz que grita «Piove», no primeiro plano antes do genérico você conservou-o. Como faz a escolha?**

Straub: — Não sei. A escolha é o que há de mais longo. Montar o filme é muito rápido, mesmo no fim quando se corta um fotograma no princípio ou no fim de cada plano (é-se tentado a cortar metade de um fotograma — se isso fosse possível), isso é muito rápido. Primeiro corta-se um metro, em seguida cortam-se seis fotogramas, três, um. Bom, isso é muito rápido. Mas o que é muito longo é a escolha. Não sei como isso se faz. É muito... não há razão, dir-se-ia; é preciso perguntar a Daniele, ela vê-me escolher. Ela deve saber, talvez, eu não sei.

D. Huillet: — Quando há tentações, por exemplo na banda sonora, ou na imagem, uma nuvem que passa, que foi por acaso, ou um cão que se ouve, por acaso: aquilo sobre que ele decide é sobre os actores. Mesmo se é preciso sacrificar um acaso sublime, uma luz sublime, um som sublime. Por exemplo, nunca o vi conservar, por haver sinos, uma passagem que fosse menos boa para os actores.

Straub: — Nesse caso, ao princípio posso pensar conservar os sinos. Revejo a cena talvez sete vezes, ou talvez trinta vezes, e de cada vez acabo por eliminar os meus sinos se tenho outra passagem onde os actores vão mais profundamente, são mais correctos. Aí sacrifico tudo, mesmo a fotografia, a luz: tudo.

D. Huillet: — Outra coisa também ele nunca aceitou, mesmo quando isso era possível: pôr o som numa cena sobre a imagem de outra.

Straub: — O cinema consiste em surpreender (é o que os Holandeses chamam o «Bioskoop», é a mesma coisa que a «morte no trabalho»): algo que nunca mais se renovará. Portanto, se pomos o som, mesmo que seja uma imagem de três segundos, numa imagem sobre outra, é falso. É melhor não o fazer, há quem o faça, a mim isso não parece honesto.

— **O que é que lhe interessa no emprego do espaço off?**

Straub: — O espaço-off, isso existe. É ainda o que se descobre quando se filma com o som. Os que filmam em mudo não o podem saber. E nisso estão errados porque vão contra a essência do cinema. Têm a impressão que fotografam somente o que têm diante da câmara, mas isso não é verdade, fotografa-se também o que se tem por trás e à volta do enquadramento. Foi o que notou Bazin a propósito do **Van Gogh** de Resnais. É um dos seus primeiros filmes, uma curta metragem sobre Van Gogh onde ele fotografa os quadros de Van Gogh. Bazin notou que o enquadramento do quadro não é de maneira nenhuma o mesmo que o enquadramento da câmara. Se você tomar um enquadramento que se confunde com o quadro, a realidade pintada por Van Gogh prolonga-se para cima, para baixo, para a direita e para a esquerda. Enquanto que o quadro de Van Gogh se limita. E isso é semelhante para a frente e a parte de trás; mas se você se esforçar por tomar o cinema pelo que ele é, isto é, qualquer coisa que fotografa em duas dimensões uma realidade de três dimensões, mesmo que faça isso não para impedir que se sinta o que há por trás, e o que há pela frente: é o som que dá o espaço. Portanto uma pessoa que filma em mudo, pode esquecer que agarra o espaço.

— **No longuíssimo plano em que Lacus e Martinan caminham juntos, qual é o papel da câmara?**

Straub: — Antes de mais é preciso tentar que a câmara não seja um olho mas mais precisamente um olhar. É esse o trabalho. É preciso sobretudo não ter a impressão que é um olho que se desloca, mas precisamente que é um olhar. E saber a distância moral e material, entre o que se mostra e a câmara. Os Alemães designam enquadramento por «Einstellung». «Einstellung» quer dizer também disposição moral. É evidente que quando se vê Lacus e Martian no seu passeio, é a ideia de cumplicidade, simplesmente. Julgo que o que é preciso, é uma ideia. Uma ideia que não seja uma intenção simbólica, nem psicológica. Uma ideia moral, portanto política.

— **Nos filmes de Fritz Lang, qualquer campo-contracampo dá sempre a impressão de que a câmara ocupa realmente o lugar do personagem situado ao seu lado.**

Straub: — Fritz Lang, é o que tem o sentido moral mais seguro de todos os que fazem filmes.

— **Está portanto de acordo com o que dizia Godard: um travelling é uma questão de moral.**

Straub: — Claro, uma vez que se diz «Einstellung» na Alemanha. «Einstellung» é o que os Franceses chamam o enquadramento e o plano: materialmente isso quer dizer: colocar-se; «Ein», com uma direcção. Isso quer dizer colocar a câmara com uma direcção.

Fritz Lang tem uma moral de ferro, isso sente-se em cada um dos seus planos e dos seus enquadramentos, mas sente-se também nas suas relações com os produtores; é o único que consegue fazer uma superprodução que não seja um superproduto. **Der Tiger von Eschnapur** e **Das indische Grabmal**, são os únicos filmes que são superproduções sem serem superprodutos, que são feitos com todo o dinheiro que ele tinha à disposição sem atirar poeira para os olhos. E que contudo não são feitos contra o dinheiro, porque agora é mais fácil: Godard, na sua evolução, descobriu que era preciso fazer filmes contra. Mas para um homem da geração de Fritz Lang, isso não era possível, uma ideia como essa. E no entanto ele conseguiu fazer esses dois filmes, em que ele deu verdadeiramente aos Alemães que tinham morrido de fome durante x anos — desde 33 e mesmo antes de 33, até à Währungs-Reform que os intelectuais da esquerda tanto desprezaram, até ao momento em que as pessoas começaram de novo a poder, saber um pouco, o que era isso de viver: é o que se chamou o milagre económico alemão; para um grande número de

peessoas era a primeira vez que reviviam enfim, que comiam normalmente, é a especulação e tudo o resto, bem entendido. (O começo da sociedade de consumo é o aspecto negativo). Mas Fritz Lang nesse momento faz um truque para as pessoas que é um presente de ouro, digamos. Sem ser um bezerro de ouro. Isso é que vale. Qualquer outro teria feito um bezerro de ouro. O produtor tinha bem vontade de fazer um bezerro de ouro. Fritz Lang fez um filme.

(declarações recolhidas por Sebastian Schadlhauser, Elias Chaluja, Gianna Mingrone, e Jacques Fillion)
in CAHIERS DU CINÉMA 223
Aout-Septembre, 1970

IV. A TÉCNICA E O VEROSÍMIL

Quando se trata de uma técnica, a primeira coisa que se deve considerar é a sua finalidade. A técnica é um conjunto de conhecimentos e habilidades que permitem a realização de uma tarefa específica. Ela é adquirida através da prática e da experiência. A técnica é essencial para a realização de qualquer atividade que exija habilidade ou conhecimento especializado. Ela é a base para a criação de produtos e serviços de qualidade. A técnica é também uma ferramenta importante para a resolução de problemas e a tomada de decisões. Ela permite que se atinja o objetivo de uma tarefa de forma eficiente e eficaz. A técnica é, portanto, um elemento fundamental para o sucesso em qualquer atividade humana.

Quando se trata de uma técnica, a primeira coisa que se deve considerar é a sua finalidade. A técnica é um conjunto de conhecimentos e habilidades que permitem a realização de uma tarefa específica. Ela é adquirida através da prática e da experiência. A técnica é essencial para a realização de qualquer atividade que exija habilidade ou conhecimento especializado. Ela é a base para a criação de produtos e serviços de qualidade. A técnica é também uma ferramenta importante para a resolução de problemas e a tomada de decisões. Ela permite que se atinja o objetivo de uma tarefa de forma eficiente e eficaz. A técnica é, portanto, um elemento fundamental para o sucesso em qualquer atividade humana.

1. TÉCNICA E IDEOLOGIA

Jean-Louis Comolli

Depois de 1925 e até **Citizen Kane** (1941), a profundidade de campo que «naturalmente» operava na maior parte dos filmes, perde-se.... Ora uma e outra destas datas põem problemas. É preciso fazer um esforço para precisar por um lado esses «anos 25» que Mitry designa rapidamente: aí articulam-se, sincronicamente, e segundo uma relação de determinação que fica por analisar, a passagem da ortocromática à pancromática e passagem certamente mais difícil e decisiva (ainda que no texto a que me refiro Mitry não diga nada sobre isso) do mudo ao sonoro; mutações «técnicas» das quais se viu que a primeira e se vê logo que a segunda não põem em jogo senão «técnicas», mas são, desigualmente claro, determinadas ideologicamente e economicamente. Por outro lado interrogando de mais perto o estatuto de «filme-ruptura» conferido a **Citizen Kane**, mais por Bazin que por Mitry, mas antes de Bazin pela grande maioria dos críticos da época: no que respeita à profundidade de campo em todo o caso, se Welles e o seu operador Gregg Toland a reinscrevem nesse filme e se essa reinscrição provoca o efeito de uma transgressão, de uma verdadeira inovação, não significa que não se possa encontrar, no próprio período do seu maior eclipse, um certo número de filmes em que a profundidade de campo aparecia por excepção. Essas excepções (só seriam, em Renoir, **Bondu sauvé des eaux**, **Partie de campagne**, **La Règle du jeu**) são bastante raras para confirmar a regra do enfraquecimento da profundidade de campo — trata-se de pôr em dia as determinações. Mas a sua própria existência obriga também a uma interrogação sobre «o esquecimento» com que foram atingidas até que Bazin as assinala atribuindo-lhes um lugar central na sua tese de evolução da linguagem cinematográfica para «mais realismo», e cujo choque produzido pela reactivação da profundidade em **Citizen Kane** dá a medida. Porque aí se nota que o recalcamto da profundidade de campo

durante quase quinze anos e o golpe de teatro do seu regresso excedem largamente a cena unicamente técnica em que Mitry se esforça por as confinar: implicam investimentos ideológicos, práticas, princípios, uma certa concepção de difusão-fabrico do filme, as lutas contra a dominação dessa concepção, em resumo, o funcionamento do cinema como aparelho ideológico e as condições económicas desse funcionamento.

Aborde-se este problema a partir da explicação técnica fornecida por Mitry — radicalmente insuficiente porque, como mostrei, a substituição das ortocromáticas pelas pancromáticas só por si não regula nada, não sendo as novas condições de iluminação e de filmagem senão muito provisoriamente incompatíveis com a obtenção da profundidade, mas sobretudo porque essa própria substituição não é simplesmente um «progresso técnico», esse «progresso» é determinado ideológica e economicamente, está ligado a uma mudança dos códigos do «realismo» (implícando uma redefinição do realismo fotográfico), mudança de códigos que uma argumentação estritamente técnica não conseguirá explicar — ou retrospectivamente, a partir da subversão das normas técnicas e convenções de escrita produzidas por **Citizen Kane**, não se podem automatizar os aspectos técnicos, separá-los das contradições ideológicas e económicas em luta no campo total da prática cinematográfica. O que se joga na profundidade do campo, o que se joga na historicidade das técnicas, são os códigos e os modos de produção do «realismo», a transmissão, a recondução, ou a transformação dos sistemas ideológicos do reconhecimento, da especularidade, da verosimilhança.

Neste ponto, poderia parecer que me associo à tese de Bazin sobre a profundidade de campo, a mesma que Mitry visava opoñdo-lhe uma causalidade puramente técnica que se supõe «evitar aos nossos teóricos procurarem o meio dia às catorze horas» ⁽¹⁾. Bazin, com efeito, refere as determinações técnicas, mas é sobretudo para as abandonar: «Em 1938 ou 1939 portanto, o cinema sonoro conhecia, sobretudo em França e na América, uma maneira de perfeição clássica, fundada, por um lado, na maturidade dos géneros dramáticos, elaborados há dez anos ou herdados do mundo,

⁽¹⁾ «Esthétique et Psychologie du Cinéma», II, pág. 41 (Editions Universitaires.

e por outro, na estabilização dos progressos técnicos. Os anos 30 foram ao mesmo tempo os do som e da pancromática (é esta conjunção que falta em Mitry e que eu já tenho referido, que é preciso trabalhar, articulando as mutações técnicas com as determinações económicas e com as pressões ideológicas). Sem dúvida o equipamento dos estúdios não deixou de aperfeiçoar-se, mas esses melhoramentos eram apenas de pormenor, nenhum deles abria possibilidades radicalmente novas à realização.

Esta situação não mudou aliás desde 1940, a não ser talvez na fotografia, graças ao aumento de sensibilidade da película. A pancromática modificou o equilíbrio dos valores da imagem, as emulsões ultra-sensíveis permitiram modificar-lhe o desenho. Livre para fazer filmagens em estúdio com diafragmas muito mais fechados, o realizador pôde, em casos de necessidade, eliminar a desfocagem dos fundos que era comum. Mas encontrar-se-iam bastantes exemplos anteriores de emprego da profundidade de campo (em Jean Renoir, por exemplo); esta foi sempre possível no exterior e mesmo em estúdio graças a algumas proezas. Bastava querer. De modo que se trata menos de um problema técnico, cuja solução, é verdade, foi grandemente facilitada, do que duma procura de estilo. (...) Uma vez que os determinismos técnicos estavam praticamente eliminados, é preciso procurar noutra local os sinais e os princípios da evolução da linguagem: na reavaliação dos assuntos e em consequência dos estilos necessários à sua expressão ⁽²⁾.

«Bastava querer»: ao contrário de Mitry e do seu recurso à técnica como última instância, Bazin resolve a questão da decadência e do nascimento da profundidade pelo simples «querer» ou «não querer» de tal cineasta ou técnico. Decerto Renoir «quis» filmar **Partie de campagne** ou **La Règle du Jeu** em profundidade; mas já citei a referência de Brunius sobre a extrema dificuldade que tiveram em encontrar, quinze anos após o início do seu uso, as objectivas dos «primitivos» que permitiam essa profundidade. Porquê essa dificuldade, e porque foram tão raros os cineastas, durante dez anos, a preocupar-se com a profundidade (se tivessem sido mais numerosos, sem dúvida que as dificuldades técnicas avançadas por Mitry ou

⁽²⁾ «L'Évolution du langage cinématographique», in «Qu'est-ce que le cinéma?», I, pág. 138-139 (Ed. du Cerf).

as práticas assinaladas por Brunius teriam sido facilmente resolvidas)? Uma vez mais eram as forças, as pressões, as exigências em jogo que determinaram uma tal desafecção e as excepções que a confirmaram? Nem Mitry nem Bazin o dizem. Para um os problemas técnicos, a procura estilística para o outro, representam a razão última. Mas de onde vêm esses problemas, essa procura? Que é que os produz? Em que outros campos são estas «causas» determinadas e representadas?

Trata-se de, a propósito do objecto técnico-estilístico 'profundidade de campo', e **para o construir teoricamente**, fazer explodir quer o campo técnico, quer o campo estilístico, um sobre o outro, mas cada qual do mesmo modo exclusivo e autonomizante, pensavam-no Mitry e Bazin. Porque não se poderia de modo nenhum concluir, da falência das «causas técnicas» do primeiro, pelo abandono definitivo dos «determinismos técnicos» que o segundo se apressa a subscrever, muito contente por poder pôr no lugar de comando unicamente as exigências estéticas, da «procura de estilo», e éticas, do «destino realista da linguagem cinematográfica». Primeiro porque «estilo» ou linguagem por um lado, técnicas do outro, não são em nada independentes, mas estão forçosamente relacionadas, encobrem-se (num outro texto sobre a profundidade de campo, «William Myler ou o jansenista da realização», Bazin no entanto põe isso nitidamente: «Os aperfeiçoamentos da óptica estão em ligação estreita com a história da planificação, ao mesmo tempo causa e consequência»). E que essa relação é precisamente o que é preciso, na teoria materialista do cinema, esclarecer, na medida em que por ela também se estabeleceu a confusão da metalinguagem técnica e da metalinguagem crítica. Os dois campos não só não são independentes um do outro, mas em conjunto eles não são autónomos: as variações, a história da sua recuperação e da sua rara ultrapassagem é determinada ideologicamente e economicamente, segundo os atrasos e desigualdades que mantêm ao mesmo tempo a sua indissociabilidade e a sua especificidade relativa.

Sem excepção, as histórias e estéticas idealistas colocam o par progressos técnicos/inoações estilísticas como autónomo, autosuficiente: os seus dois polos atraem-se em circuito fechado. No entanto não se trata só de determinar o que nessa contradição é principal e secundário (o tecnicismo e o esteticismo consistem precisamente no primado

dedicado a um dos dois termos), mas em ver como esse aspecto principal e esse aspecto secundário podem mudar de lugar, como essas variações são todas o reflexo — e o próprio par o produz — das contradições que influem no aparelho ideológico cinema. A problemática da profundidade de campo tal como aqui aparece tem precisamente por função dividir e redividir a unicidade ilusória dos campos técnicos e estéticos, desdobrar as contradições que ao mesmo tempo os fundem e dissolvem (é unicamente ao preço do restabelecimento destas contradições que o discurso idealista — Mitry como Bazin — se pode defender).

Esta divisão imediatamente entra em jogo na lacuna que desfaz o raciocínio de Mitry — como não ter notado a sincronia entre o desaparecimento da profundidade e a instauração do cinema sonoro?

A segunda vantagem, com efeito, que a indústria do filme pôde encontrar, nos anos 25), para se impor apesar das dificuldades práticas e do custo da operação — a substituição da ortocromática, está ligada também à maior sensibilidade desta. Não só o ganho da sensibilidade permitia o realinhamento do «realismo» da imagem cinematográfica sobre a imagem fotográfica⁽³⁾, mas compensava

⁽³⁾ Volto a este ponto tratado talvez um pouco elipticamente no número anterior. Escrevia eu: «A imagem dura, contrastada dos primeiros tempos do cinema já não satisfazia os códigos do realismo fotográfico criados pela difusão da fotografia». Na reordenação geral dos códigos do «realismo» cinematográfico produzido, em Hollywood (claro, segundo as suas normas e objectivos ideológicos e económicos, em seu benefício e em benefício da ideologia burguesa), pelo cinema falado, os códigos do «realismo» propriamente fotográfico da imagem fílmica redefinem-se de modo específico (mas não exclusivo) em relação ao lugar cada vez mais importante que a imagem fotográfica ocupa nas sociedades burguesas, no consumo de massa. Este lugar tem algo a ver com o do ouro (fétiche): a foto cunha o «real», a «vida», assegurando-lhe a circulação e apropriação «cómodas». Por isso, é considerada unanimemente como equivalente geral, modelo de todo o «realismo»: a imagem cinematográfica não podia, sem perda de seu «poder» (da sua credibilidade), deixar de alinhar nestas normas. O plano «estritamente técnico» dos aperfeiçoamentos de óptica e das emulsões é assim totalmente programado pela ideologia da reprodução «realista» do mundo realizada na constituição da imagem fotográfica como «representação objectiva» por excelência. Ideologia, sistema de codificação a que por sua vez esta imagem reconduz. O filme vem então ocupar o seu lugar no circuito de constituição-reconstituição dos códigos do «realismo» icónico analisado por Bourdieu: «Uma obra torna-se «semelhante» ou «realista» quando as regras que definem as condições de produção coincidem com a definição em vigor da visão

a perda de luz devido à passagem de uma velocidade de filmagem de 16 ou 18 imagens/segundo para a velocidade de filmes de 24 im/seg. que impõe o cinema sonoro. Causará admiração (na medida em que é «saber técnico» que ele reivindica) que Mitry tenha podido «omitir» para esclarecer o desaparecimento da profundidade a mais indiscutível das explicações técnicas possíveis para o caso: «Foi o cinema sonoro, escrevia Brunius em 1938, reduzindo o tempo de exposição de 1/30 para 1/50 de segundo aproximadamente, que nos valeu a pancromática e as objectivas muito abertas.»⁽⁴⁾ A cadeia pancromática/objectivas sem profundidade/sonoro funciona melhor como «causalidade técnica» do que o subterfúgio pelas lâmpadas incandescentes proposto por Mitry. Os «anos 25» (ou os «anos 30» de Bazin) precisam-se assim em 1927, ano do lançamento conjunto sobre o mercado da pancromática e do sonoro.

Mas esta «melhor» explicação técnica não serve senão para re-apontar a coincidência entre o aparecimento do sonoro e a decadência da profundidade — e não para fornecer a sua razão. Ainda que alguns dos seus efeitos o sejam, essa razão não é técnica. Igualmente, como vimos, mais de um filme sonoro antes de *Citizen Kane* usa a profundidade; e até a generalização das objectivas de grande abertura não é exclusiva dele: acentuando-se a sensibilidade das emulsões, podendo pagar-se a quanti-

objectiva do mundo ou, mais precisamente, com a «visão do mundo» do espectador, quer dizer com um sistema de categorias sociais de percepção e de apreciação que são elas próprias o produto da frequentação prolongada de representações produzidas segundo as mesmas regras. É assim que conferindo à fotografia uma patente de realismo a nossa sociedade não faz mais do que confirmar ela própria na sua certeza tautológica que uma imagem conforme à sua representação da objectividade é verdadeiramente objectiva. Para se encontrar reforçada nesta *certitudo Sui*, basta-lhe esquecer que as representações fotográficas não necessitam para ser «semelhantes» e «objectivas» senão da sua conformidade às leis da representação que se realizaram (sabemos o uso que os pintores fizeram da *câmara obscura*) muito tempo antes de produzirem os meios de a efectuar mecanicamente. Se é verdade, como se diz, que «a natureza imita a arte», compreende-se que a fotografia, imitação da arte «mais natural» da nossa sociedade, aparece como a imitação mais fiel da natureza.» (*Sociologie de la perception esthétique*, in «*Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*», La Connaissance, pág. 174).

⁽⁴⁾ In «*Photographie et photographie de cinéma*» Arts et Métiers Graphiques, 19383.

dade de iluminação, nada impedia — tecnicamente — de diaframar essas objectivas (mesmo se, como Renoir, não se podiam encontrar outras). Não é portanto como última «causa técnica» que o sonoro deve intervir: mas sim enquanto remodela no local preciso da produção-difusão (Hollywood) não só os sistemas de escrita do filme, mas com eles e regulamentando essa actualização, a função ideológica do cinema e os dados económicos do seu funcionamento.

Não é indiferente que seja em Hollywood, no momento em que a imagem cinematográfica se matiza, se abre aos valores dos cinzentos — tradução monocromática da gama das cores —, aproximando-se assim de uma mais fiel imitação das imagens fotográficas de que indiquei a promoção (a fetichização) nas próprias normas do realismo, que entram em cena a Palavra e o Argumento sonoro. Uma vez produzidos, o som e a palavra são plebiscitados como a «verdade» que faltava ao filme mudo — apercebendo-se de repente, não sem sobressalto nem resistências, que ela lhe faltava. E em breve esta verdade proscreve todos os filmes que não a detêm, que não a produzem. Este suplemento decisivo, este «lastro de realidade» (Bazin) que som e palavra constituem, intervem portanto de repente como **aperfeiçoamento e redefinição da impressão de realidade**.

Foi ao preço de uma série de obstinações com efeito (de contestações) que a imagem muda pôde ser tomada pelo reflexo, o duplo objectivo da «própria vida»: negação da cor, negação do relevo, negação do som. Fundada sobre essas ausências (como aliás toda a representação o é de uma ausência que a regula, duma falha que está no princípio de todo o simulacro: que o espectador de qualquer modo lhe conhece bem o artifício, mas que prefere acreditar nela mesmo assim), a representação fílmica não se podia produzir, como já fiz notar⁽⁵⁾, senão atenuando-lhe os efeitos, para lhe disfarçar a própria realidade. Senão, ela teria sido recusada, como muito visivelmente artificial: dessas verdadeiras castrações sensoriais que fundavam a sua especialidade, era absolutamente necessário que ela facilitasse a negação, e não que sublinhando-a, a impe-

⁽⁵⁾ «O 'realismo' cinematográfico não se produz senão como negação da 'realidade fílmica'», *Cahiers du Cinéma*, 230, pág. 53.

disse. Eram precisos **compromissos** para o cinema poder funcionar como aparelho ideológico, para poder ser chamado.

Esse trabalho de sutura, de cumulação, de disfarce das folhas que não cessavam de lembrar a diferença radical da imagem cinematográfica, não se fez de uma vez só, mas **peça por peça, pela acumulação paciente dos progressos técnicos**. Directamente e totalmente programada pela ideologia da semelhança, da duplicação «objectiva» de um «real» concebido como reflexo especular, a técnica cinematográfica dedicou-se a aperfeiçoar, a afinar o dispositivo primitivamente imperfeito, **sempre** imperfeito de engodo ideológico produzido pelo filme como «impressão de realidade». Na falta do relevo tinham imediatamente sofrido (é a impressão da realidade originária) o movimento e a «profundidade» da imagem, inscrevendo o código perspectivo que nas culturas ocidentais vale como emblema principal do relevo espacial. A falta de cor teve de se contentar com a pancromática, esperando a conciliação das técnicas de tricromia (1935-1940). Nem os pianos nem as orquestras do mudo podiam verdadeiramente ter lugar como «som realista»: a palavra e o som **síncronos** — apesar das suas imperfeições, na verdade de pouco peso num momento em que é toda a reprodução sonora, discos, rádio, que é afectada pelos ruídos de fundo e parasitas — **deslocam** assim consideravelmente **o local e os meios até lá estritamente icónicos** da produção da impressão da realidade.

Porque as condições **ideológicas** de produção — consumo da impressão de realidade primitiva (analogia figurativa + movimento + perspectiva) mudavam (que mais não fosse em função da própria difusão da fotografia e do filme), era preciso desviar as suas modalidades técnicas, para que o acto de negação que reconduz o engodo pudesse continuar a cumprir-se «automaticamente», de forma reflexa, sem perturbação do espectáculo nem, sobretudo, trabalho, esforço próprio do espectador. A sucessão, a avaliação dos progressos técnicos, não podiam ser entendidos como caminho para um «maior realismo», à moda de Bazin (cf. infra), senão no que acumulam de suplementos realistas visando todos a reproduzir, reforçando-a, deversificando-a, subtilizando-a, a impressão da realidade; isto é a amenizar o mais possível, a minimizar a brecha que falta preencher ao «eu bem sei mas mesmo assim».

Tal é o eixo ideológico que centraliza a procura de «perfeição técnica», «a inteligibilidade» do «realismo»: o trabalho passa todo pelo lado dos instrumentos técnicos, é monopolizado unicamente pela aparelhagem, precisamente com vista a evitar ao espectador o mínimo trabalho; muito grosseiramente pode-se resumir a coisa dizendo que não é o espectador mas a técnica que progride; o «realismo» conseguido a muito custo não tem sobretudo por objecto a apropriação cognitiva do real, mas o esforço da credibilidade do espectáculo, que se dá como representante (recuperação) desse real. Tal é pelo menos esse eixo em Hollywood, local principal ao mesmo tempo de acabamento-difusão dos aperfeiçoamentos técnicos e do domínio da concepção espectacular do cinema.

Numerosos contadores se admiraram de ser justamente no momento em que o cinema mudo atingia a sua maior produtividade com o desenvolvimento das práticas da montagem — essencialmente (e não foi por acaso) as práticas soviéticas: as outras (escolas francesas...) ainda que «de vanguarda», arrastavam-se no formalismo — quando se podia falar enfim, na terminologia da época (Candou, Elie Faure, etc.), de «música de imagens», de «escrita cinematográfica», que de repente o sonoro viesse caducar esses valores acabados de descobrir, arruinar uma linguagem que se dizia poder admiravelmente «dispensar» a palavra.

Eu adiantaria que não há acaso nenhum em o sonoro se ter imposto primeiro em Hollywood (e daí, via Alemanha, por toda a parte): nesse local ideologicamente determinado em que a montagem precisamente não tinha direito de cidadania (se se exceptuarem excepções justamente, e datadas, como os filmes de Griffith). O antagonismo entre a lógica, a propensão da narração hollywoodiana (já relativamente esboçada no fim do mudo) e as concepções/práticas da montagem como escrita sobre-determina, parece-me, a adopção por Hollywood do sonoro. E isto precisamente porque essa adopção é determinada não por qualquer preocupação abstracta do «progresso técnico», mas antes, fortemente, por uma luta económica (concorrência de trusts e bancos) e uma pretensão ideológica cuja satisfação se verifica como das mais rentáveis.

Sabe-se que o primeiro processo de gravação-reprodução sonora cuja comercialização foi possível e frutuosa foi o processo Vitaphone, propriedade do trust Western

Electric, ligado, segundo Sadoul, ao banco Morgan, como as principais Grandes Companhias. No entanto as tentativas da Western junto dessa companhia fracassaram: solidamente instaladas, dominando então o mercado mundial, receavam que o sonoro, acentuando inevitavelmente a especificação das línguas, viesse dividir a sua hegemonia, comprometer a sua expansão, e consideravelmente aumentar o custo dos filmes. Foi necessária uma pequena companhia, quase à beira da falência e que não tinha grande coisa a perder, a Wagner Brothers, para tentar a aventura: isso foi, em Agosto de 1926, a saída e o sucesso de **Don Juan**, «primeiro filme sonoro e cantado». Imediatamente acorda a concorrência; a Western Electric, no próprio momento em que constrói para a Warner as instalações Vitaphone, constrói, para a Fox (proprietária dos brevets de Lee De Forest e de Th. W. Case), as instalações do Movietone. A Fox lança, no início de 1927, algumas curtas bandas sonoras, enquanto que a Warner abre decididamente o mercado com **The Jazz Singer**, cujo triunfo inicia a corrida às patentes, a guerra comercial. Do facto de as Grandes Companhias se arremessarem sobre o sonoro após ele ter provado não a sua perfeição técnica, mas a sua superioridade comercial, reteremos que evidentemente, o progresso técnico não é o motor da evolução do cinema, que é mais o efeito, a resposta a uma pretensão ideológica que os comerciantes em cinema têm por função satisfazer e reconduzir.

É preciso interrogarmo-nos sobre se a difusão e o triunfo intencional do «primeiro filme sonoro e falado» foram programados mais pela curiosidade do público relativamente a uma inovação técnica (sabe-se que muito antes de **The Jazz Singer** essa curiosidade tinha podido ser diversamente contentada por mil experiências de sincronização e de sonorização), do que, no mesmo momento, pela revelação e preenchimento de uma lacuna que até aí só obscuramente tinha sido sentida como tal, que era negada mesmo quando se tentava disfarçá-la através de uma orquestra ou de um disco, e que brutalmente, desde que deixou de ser necessária a sua negação, aparecia como intolerável durante mais tempo. Ficarão por analisar, é certo, as determinações seguramente complexas e múltiplas que trabalham e programam essa pretensão ideológica, e a razão da sua brusca condensação que provoca um verdadeiro salto qualitativo nessa exigência pois, desde

que apareceu, o sonoro nega e reduz a nada para todos os públicos, o mudo. Mas eu insisto no facto de que — como no caso da «invenção do cinema» já estudado — desde 1910-1915 que o cinema sonoro era científica, tecnicamente possível (os trabalhos de Lauste em 1912 resolveram inteiramente o problema. A partir de 1912 toda a produção cinematográfica teria podido ser sonora) ⁽⁶⁾: é preciso dar conta deste atraso, deste hiato que não esgota o argumento de um «maior» aperfeiçoamento que teria sido necessário às patentes tecnicamente praticáveis de Lauste e De Forest nos anos 10, uma vez que foi precisamente desse atraso que aproveitaram esses múltiplos aperfeiçoamentos para se efectuarem.

Na hesitação manifesta da indústria para entrar na via do sonoro, há o direito de fazer entrar outra coisa além do aperfeiçoamento (inevitável) da técnica: considerações primeiramente económicas: luta dos trusts **pelo mais urgente**, as patentes da imagem, preocupação capitalista de se instalar o máximo de tempo possível na reprodução mecânica do lucro diminuindo ao máximo as despesas das condições originais desse lucro; e as determinações ideológicas a que se articulam: a necessidade para a indústria de realizar, mas **depois do facto consumado**, a aparelhagem técnica pela exigência ideológica. Ora é sobre a exigência ideológica que de longa data faziam pressão, enquanto reprimidas/negadas, as falhas (de cor, de som, de relevo) que a imagem cinematográfica, negra, muda, ilusoriamente profunda, não deixava de inscrever, enquanto persistia em apresentar-se como imagem «objectiva» do real, em actuar fortemente sobre a impressão da realidade que produzia, e em fazer desse mecanismo negador o princípio de organização significativa do filme completo, o fundamento do realismo-espectacular e da lógica de ficção dominante.

É pois enquanto mergulhavam sobre os «efeitos do real», sobre o sistema representação/negação, sobre a «verosimilhança» e o «realismo» dum espectáculo onde o lugar, a inscrição do espectador, estavam confortavelmente ordenados porque se baseavam em e ostentavam o engodo existente na impressão de realidade, que as narrações hollywoodianas (salvo as burlescas), dominantes no fim do mudo, inscreviam a falta da palavra, não podendo

(6) «Dictionnaire du Cinéma».

inscrever a palavra (a cor, o relevo) como falta. Enquanto que as práticas de montagem, e sobretudo as soviéticas, tinham produzido para o espectador um outro lugar: o do leitor, o lugar de um trabalho, e que esse trabalho vinha necessariamente obstruir o abandono ao filme como espectáculo, à imagem como redutível à impressão de realidade.

Toda a montagem (mesmo formalista) produz **au minimum** efeitos de trabalho: multiplica os traços, cortes, saltos, quebras, em resumo, os sinais de escrita que a afirmam como funcionante, pela qual, **au minimum** ainda, se nota que há trabalho de produção significante: ele vê-se. Por esse meio ele vem impedir, trabalhar, escrever, o desenvolvimento linear e contínuo das imagens, hipostasiado como «natural», a «naturalidade» própria da «duração realista» das cenas, «o respeito da continuidade do espaço dramático e naturalmente da sua duração» (7) em que Bazin vê o fundamento do «realismo» porque aí se faculta tempo e lugar ao «real» para se «revelar». Essa continuidade, essa linearidade (que Bazin, como bom idealista, representa como próprias do real, enquanto que quando muito a impressão de contínuo é um produto da percepção), essa duração mesmo, o «pensamento montagista», desarticula-as, quebra-as, estiliza-as, **au minimum** confunde-as: é ao mesmo tempo a explosão do tempo da impressão de realidade que se desfaz, é o seu desenvolvimento pela cadeia contínua das imagens que é contrariado, enquanto que, para se instalar e actuar como engodo, é precisamente necessário esse desenvolvimento, e que seja feito sem choques, sem falhas. Trabalhando o estatuto da imagem (da sequência de imagens, pois a imagem cinematográfica nunca aparece só, e o mecanismo da impressão de realidade supõe, para inscrever o movimento, uma duração) na rede significante, redistribuindo os seus lugares, reorganizando as suas relações segundo sistemas de oposição, de recorrência, dividindo e desnaturalizando o seu encadeamento mecânico, a montagem sobrepõe à emissão tecida de impressão de realidade que toda a sequência de imagens (movimentadas ou não) produz necessariamente, um outro movimento, o do sentido, da leitura, que a descentraliza, ou antes descentraliza dela o espectador, confrontado com um sistema de descon-

(7) «L'Evolution du langage...», op. cit., pág. 142.

tinuidade que contradiz em cada momento a tendência para o contínuo de que se alimenta e que reconduz a impressão da realidade.

É assim que se pode reescrever a anotação de Bazin: «se o essencial da arte cinematográfica / **é justamente o que Bazin não crê** / está em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada / **a uma impressão de realidade sempre dada** /, a arte muda é uma arte completa. O som só poderia quando muito desempenhar uma função subordinada e complementar: em contraponto da imagem visual / **a teoria eisensteiniana — ou vertoviana — do «contraponto», ou da contradição som-imagem não implica uma relação dialéctica onde em todo o caso, contrariamente ao sonoro hollywoodiano, o som não é sempre dominante**» (8). Precisamente: a montagem desloca o ponto de fixação do som, não faz dele um complemento e logo uma das peças mestras da impressão de realidade como faz a narração hollywoodiana, mas uma contradição suplementar que pode, também, actuar contra essa impressão.

O afastamento, o conflito é grande com efeito entre uma concepção do cinema fundada sobre a **proliferação** a todos os níveis significantes do engodo institucional da impressão de realidade, e onde a palavra chega para aperfeiçoar e ultrapassar esse engodo, onde a sua intervenção apenas podia tomar essa forma e não a de uma contradição, e a outra concepção fundada sobre a superação no texto fílmico do engodo «realista», sobre a diferença do filme, sobre o trabalho pelo espectador dessa diferença naquilo em que é produtora de contradições, de sentido, onde a palavra não pode intervir senão como contradição suplementar à obra no texto. Chamada por uma falta ideológica, a palavra intervém no cinema hollywoodiano prioritariamente ao nível do mecanismo da impressão de realidade, que rebrilha e rejuvenesce, e cujos modos de emissão propriamente icónicos ela torna, ao mesmo tempo, mais desprezíveis — o que se verifica na perda súbita da importância da profundidade de campo: a «profundidade» insonável da presença sonora substitui vantajosamente a do campo.

JEAN-LOUIS COMOLLI
in CAHIERS DU CINÉMA, 234-235,
Décembre 1971, Janvier-Février 1972

(8) Id., pág. 134.

2. A DECADÊNCIA DO VEROSÍMIL

Christian Metz

Muito frequentemente no cinema é o **dizer** que decide de maneira determinante o **dito**, e isto não no sentido geral e inevitável com que decide em todas as partes, mas — nesta arte mais ligada que qualquer outra à indústria e aos gostos do público — de forma mais cruel, mais doentia: por um acordo tácito e generalizado, a escolha do filme como meio de expressão, como forma de dizer, limita por si, desde o começo, o campo do dizível, e inclui a adopção preferencial de alguns temas; existem **temas de filme**, na acepção mais estrita do termo (ainda que não existam «temas de livros» equivalentes) e determinados **conteúdos**, que são considerados como «cinematográficos» em prejuízo de outros. Uma implícita correlação pessimista dá a entender que o cinema não pode dizer tudo: por isso frequentemente se pensa num filme como se ainda fosse mudo — no amplo sentido da palavra.

O principal mérito dos diferentes «cinemas novos» recentemente aparecidos em todo o mundo talvez seja o de ter começado a inverter os termos deste problema-prisão: hoje, nos filmes mais vivos, frequentemente o dito tem influência sobre o dizer; o cineasta «novo» não procura um tema de filme: tem coisas para dizer e di-las com um filme. As vezes, também as diz contemporaneamente com um livro ou por escrito; ou se não, é o próprio filme que faz o livro, a não ser que seja o livro de um amigo querido — ou o livro a que um amigo desconhecido tem mais carinho — o que se converte em filme. Para a arte cinematográfica, com efeito, desvincular-se cada vez mais do **dizível** fílmico, também significa escapar um pouco mais do afastamento relativo e demasiado prolongado do que se define como «cultura cinematográfica». A louca esperança de que o cinema possa dizer tudo (esperança que inspirou a ideia ou a aposta de Alexandre Astruc, de adaptar o **Discours de la Méthode** à tela), sem dúvida, estando muito longe de se realizar numa medida mais

modesta da que propunha Astruc com a sua sadia provocação — começa a tornar-se **sensível** nos acentos mais novos, mais verdadeiros e mais diversamente individuais, nos melhores filmes recentes, depois de ter sido nos melhores filmes do passado.

O filme e as suas três censuras

Este esboço de libertação desenvolve-se a dois níveis, o primeiro directamente político e económico, o segundo especialmente **ideológico**, e por conseguinte ético.

Frequentemente a mutilação dos conteúdos dos filmes, é pura e simplesmente obra da censura política ou também da censura das «indecências», quer dizer, da **censura propriamente dita**. Todavia mais frequentemente é obra da censura comercial: autocensura da produção tendo em conta as exigências da rentabilidade, por conseguinte, verdadeira e autêntica **censura económica**. Tem em comum com as outras, o facto de ser uma **censura através das instituições** e o termo «censura institucional» poderia servir para abarcar ambas de forma adequada. (Se a segunda é autocensura, é-o simplesmente porque a instituição que censura e a censurada se confundem de forma provisória: por exemplo, basta ver o Código Hays. Como se sabe, a censura institucional é mais rígida com os filmes do que com os livros, os quadros, as composições musicais, pelo que os problemas de conteúdo no cinema estão ligados a **licenças externas** de forma muito mais directa que nas outras artes.

Pelo que se refere à terceira censura, a **censura ideológica** ou moral (quer dizer, imoral), já não parte das instituições, mas da interiorização abusiva das instituições por parte de alguns cineastas que, de uma vez por todas, não tratam (ou não trataram nunca) de se subtrair ao restrito círculo do dizível recomendado para a tela.

Estas três censuras, segundo o exacto nível em que intervêm no processo que sofre a ideia do filme, dispõem-se segundo uma progressão «natural» e de grande eficácia restritiva; a censura propriamente dita mutila a difusão; a censura económica, a produção, e a ideologia, a invenção.

Se se constata frequentemente uma distância bastante representativa entre os conteúdos dos filmes, realmente rodados e tudo o que o cinema poderia dizer — e

se o espectador actual, frequentemente, não é mais do que um homem que gosta muito de cinema, e raramente dos filmes — devemos atribuir quase sempre a responsabilidade às duas censuras institucionais. Deste ponto de vista, o florescimento dos «cinemas novos» na Polónia, Checoslováquia, Brasil, Espanha, República Federal Alemã, etc. representa uma verdadeira e autêntica vitória política conseguida ali contra as consequências do estalinismo e aqui contra os vínculos da reacção. Pelo que se refere aos esforços comuns dos «jovens cineastas» de todos os países para **modificar as condições profissionais** — equipas reduzidas, baixos custos, recorrer aos amigos, técnicas de 16 mm, circuitos «paralelos» de difusão, financiamento em cooperativa e por subscrição —, todos representam, na medida em que têm exito positivo, uma vitória contra a censura económica.

Fica por considerar o aspecto propriamente ideológico do problema: este está ligado ao aspecto político e económico como causa e efeito ao mesmo tempo; os primeiros êxitos das novas escolas começam a sanear notavelmente o clima ideológico do cinema em geral e, vice-versa, as lutas que tornaram possível estes primeiros êxitos nem sequer se teriam empreendido se no espírito dos que as travam não estivessem precedidas pela projecção e pela imagem do que poderia ser um cinema mais emancipado.

O problema da ideologia do filme apresenta, sem dúvida, um certo grau de autonomia; ainda que sendo causa e consequência das formas que assume a **instituição cinematográfica**, a ideologia dos filmes não se identifica com esta mesma instituição, nem é seu reflexo directo e mecânico. Alguns filmes de vários anos atrás, realizados muito antes que se alcançassem as actuais «etapas» na libertação da profissão, tinham um acento profundamente moderno e incluem-se inteiramente no «cinema novo». Por outro lado e sobretudo, sucede frequentemente que a censura ideológica, por si, consegue frequentemente fazer desaparecer da tela muitos temas, e **muitas formas de tratar esses temas**, que as censuras institucionais não teriam reprimido. O facto de a história do cinema nos não oferecer até 1965 um só personagem de alemão de quarenta e cinco anos que dê a mesma impressão de verdade que o filho do velho arquitecto em **Nicht Versohnt** de Jean-Marie Straub, não é efeito de nenhuma censura institu-

cional, senão de uma mais capciosa **restrição dos possíveis filmicos**, que não é outra coisa que o rosto cinematográfico do **verosímil**, que agora devemos examinar mais de perto.

O verosímil (primeiro esboço)

Sabe-se que Aristóteles definia o verosímil como o conjunto do que é possível para a opinião geral, em contraposição ao que pelo contrário é possível aos olhos das pessoas cultas (supondo que este último «possível» se identifique inteiramente com o possível verdadeiro, o **possível real**). As **artes de representação** — o cinema é uma delas pois, por mais «realista» ou «fantástico» que seja, é sempre figurativo e quase sempre com argumentos — não esgotam a gama do possível, todos os possíveis, senão somente os possíveis verosímeis. A tradição pós-aristotélica — vejam-se por exemplo, os conceitos do «verosímil» e «conveniente» nos clássicos franceses do século XVIII — recolheu esta ideia, enriquecendo-a com um segundo tipo de verosímil, que não se diferencia muito do primeiro e no fundo não é de todo alheio ao filósofo grego: ou seja, é verosímil o que se adapta às leis de um **género** preestabelecido. Em ambos os casos (opinião geral, regras de género) o verosímil define-se com respeito aos **discursos**, e mais, a discursos já **pronunciados** e por conseguinte apresenta-se como um **efeito de corpus**: as leis de um género obtêm-se das obras precedentes do dito género, quer dizer, de toda uma série de discursos (a menos que não tenham sido ratificados explicitamente num discurso especial, poético ou de outra classe), e a opinião geral não é mais do que um discurso incomensurável e disperso porque, feitas as contas, consiste precisamente no que a gente diz. Assim, o verosímil é desde o princípio redução do possível, representa uma redução **cultural e arbitrária** entre os possíveis reais, é imediatamente censura: entre todos os possíveis da ficção figurativa, «passarão» somente os **autorizados** pelos discursos precedentes.

Para os clássicos franceses do século XVIII era verosímil (opinião geral dos espectadores da corte e da cidade ou seu secreto desejo; porque com o verosímil nunca se está demasiado longe do desejável, como com o convencional do conveniente) que Pirro fosse um príncipe de modos refinados e elegantes e não o tosco chefe que na

realidade deve ter sido. Também era verosímil (lei do género cómico) que um personagem de comédia fosse dotado de um vício único e oficial — a avareza, a perversidade — e que todas as suas grotescas e infalíveis peripécias fossem a consequência directa do seu vício, instaurando com ele as relações claras e briosas que se estabelecem entre uma essência imutável e os predicados relativos de manifestação.

O verosímil cinematográfico

Um **verosímil cinematográfico** existe desde há muito tempo, e mesmo hoje, ainda que de forma ligeiramente inferior, o que, sem dúvida, é já muito. O cinema teve os seus géneros inconfundíveis: o **western**, o filme policial, a oportunista «comédia dramática» à francesa etc. Cada género tinha o seu dizível, e todos os outros possíveis eram impossíveis. Todos sabemos que foram precisos cinquenta anos para que o **western** tratasse argumentos tão pouco subversivos como o cansaço, o desalento e a velhice; durante meio século o herói jovem, altivo e invencível, constitui o único tipo de homem verosímil num **western** (pelo menos no papel de protagonista): analogamente era o único admitido pela lenda do Oeste, que neste caso supria o discurso precedente. Na sequência final de **The Man Who Shot Liberty Valance**, de John Ford, o jornalista, rasgando as folhas em que o seu ajudante tinha anotado a verdadeira narração do velho senador, não diz a este último: «No Oeste, quando a lenda é mais bela que a verdade, imprimimos a lenda»?

Mas há mais ainda. Todo o cinema foi utilizado — e frequentemente ainda o é — como um vasto género, uma «província cultural» imensa (mas sempre província) com a sua lista de conteúdos específicos autorizados, o seu catálogo de **argumentos** e de **tons filmáveis**. Gilbert Cohen-Séat observa em 1959 que o conteúdo dos filmes poderia ser classificado em quatro grupos: o **maravilhoso** (que provocava uma situação de desorientação brusca e, portanto agradável), o **familiar** (alimentado de «autênticas anedotas» observadas com um certo humor, mas, como sublinha o autor, «à margem do âmbito dos problemas delicados, a devida distância do **punctum dolens**»), o **heróico** (que satisfaz no espectador uma generosidade inuti-

lizada na vida quotidiana) e finalmente, o **dramático** (que vai directamente às regiões afectivas do espectador médio, mas tratando-as demagogicamente, como as trataria ele próprio, e sem as enquadrar numa perspectiva mais vasta na qual o público, ainda que não as reconhecendo imediatamente, tenha num segundo tempo a possibilidade de as resolver ou de as superar). Assim, cada filme para costureiras fecha um pouco mais a costureira numa problemática de costureira, inútil e arbitrariamente coercitiva: que fazer se um jovem cortês que vos ama muito vos convida uma tarde a sair não parecendo as suas intenções «desinteressadas» de todo, etc.? A opinião comum das costureiras como as leis do filme para costureiras é, por exemplo — entre outros dez **desenvolvimentos** possíveis de um problema fictício sem saída, **por conseguinte verosímil para o filme «dramático»** — que as intenções «interessadas» do jovem cortês, na medida em que ao menos provocam a realidade do desejo, quer dizer de algo distinto da indiferença, são «interessadas» só num sentido, mas realizar este sentido equivaleria a desdramatizar e, por conseguinte, a sair do verdadeiramente verosímil do dito género; assim o verosímil acentua porém mais as alienações de cada um de nós).

Voltemos aos quatro tipos de conteúdo fílmico diferentes de Gilbert Cohen-Séat; se a característica dos filmes mais densos e mais novos (ainda que rodados em 1920) consiste em passar através das malhas desta temível quadripartição — ou é necessário chamar-lhe «quadrilha» no sentido militar? — do dizível cinematográfico, como negar então que estes grupos de repartição (ou de qualquer outra classificação do mesmo tipo, talvez mais aperfeiçoada, mas que não seria difícil de elaborar) compreendem pouco mais ou menos a maior parte da produção corrente, quer dizer, nove décimos dos filmes?

Em 1946 no primeiro número da revista «Les Temps Modernes», Roger Leenhardt advertia como a contribuição do cinema tradicional, prescindindo das suas invenções de estética formal e limitando-se ao «conteúdo» propriamente dito, tinha sido tão escassa: as grandes paisagens, o deserto, a neve, o mar, etc. (mas não paisagens de subtil e complexa beleza como por exemplo, a campina de Aix); a grande cidade, a máquina, o rapaz, o animal; os grandes sentimentos elementares, terror, violência, amor sublime etc. (mas não sentimentos de tipo distinto, como,

por exemplo, aqueles realmente presentes na nossa sociedade). O cinema tradicional — concluía por conseguinte o autor — ensinou-nos bem pouco, à margem do próprio cinema como nova forma de expressão. Esta classificação é notoriamente diferente da de Gilbert Cohen-Séat; no entanto ambas concordam com a constatação da existência de uma limitação do **dito**, especificamente inerente à adopção do filme como forma de **dizer**, isto é, no fundo a existência deste verosímil cinematográfico a que escapam somente, de facto, alguns filmes concretos de ontem e de hoje, como reivindicação parcialmente conseguida, as tentativas das diferentes escolas de «cinema jovem» no seu conjunto.

Assim por trás da censura institucional dos filmes, à volta, a seu lado — por **baixo** mas superando-a — a censura doseada no verosímil faz as funções de segunda barreira, de filtro invisível, mas eficaz, de forma mais geral que as censuras que declaram o seu verdadeiro nome. Pende sobre **todos** os argumentos, enquanto que a censura institucional se concentra sobre alguns aspectos, políticos ou de «costumes» e, o que é mais grave, tende a afectar não tanto os argumentos mas a forma de os tratar, quer dizer, o próprio **conteúdo dos filmes**. O argumento não é o conteúdo mas somente uma primeira generalização dele.

Dizendo-o em termos estruturais, com o linguista Louis Hjelmslev, as censuras institucionais afectam no cinema a substância do conteúdo, ou seja, os argumentos, que não correspondem a outra coisa senão uma classificação (ao mesmo tempo vaga e brutal, ainda que autêntica a seu nível) das principais coisas de que podem falar os filmes: o filme «politicamente avançado», o filme «adiantado» são censurados, o filme «de amor» ou o filme histórico não o são, enquanto que uma censura baseada no verosímil afecta a **forma do conteúdo**, quer dizer a maneira como o filme fala do que fala (e não todavia, do que fala) quer dizer em definitivo, o que diz ou o rosto autêntico do seu conteúdo: precisamente porque a limitação do verosímil afecta virtualmente todos os filmes, para além dos seus argumentos. Numa conferência em Copenhague em 1953 Louis Hjelmslev não dizia (respeitante à linguagem verbal) que o que chamamos ideologia corresponde em grande parte à forma do conteúdo? Assim as censuras institucionais nunca proibiram representar na tela um personagem de adolescente (nível de «argu-

mento» — substância do conteúdo). O facto de termos tido que esperar por obras relativamente recentes na história do cinema, e além disso raras como **Les Dernières Vacances** (Roger Leenhardt), **Masculin-Féminin** (Jean Luc Godard, Cerny Petr (Milos Forman) ou **Le Père Noël a Les Yeux Bleus** (Jean Eustache) para encontrar nos filmes adolescentes que, pelo que se mostrava (o chamado nível do «fundo» — conteúdo autêntico-forma do conteúdo) resultassem finalmente possíveis — é o que se quer dizer dizendo «verdadeiros» — depende do facto de a tela durante tanto tempo ter sido domínio exclusivo de uma tradição do adolescente filmico verosímil. Essa tradição admite por sua vez sete ou oito tipos de adolescentes (em ordem cronológica aproximada vemos que rapidamente se apresentam alguns: 1) o primeiro galã jovem, heróico e sentimentalmente do mundo; 2) o jovenzinho de bons modos dos filmes cor-de-rosa; 3) o tipo desajeitado que graceja e faz rir; 4) o deslocado, bom no fundo, de **Les Tricheurs**; 5) o horrível «blouson noir» etc..

Conteúdo e expressão. Forma e substância

Contrapondo no filme a «forma» e o «fundo» — ou a «forma» e o «conteúdo» — não se podem analisar nem o filme nem a forma, nem o conteúdo. No entanto, será necessário admitir que, se os meios de expressão do cinema possuem ao mesmo tempo as suas qualidades **substanciais** (assim a imagem não é um som, e o som não linguístico não é uma palavra) e a sua organização **formal** (movimentos da câmara, cortes de montagem, raccords, relações palavra-imagem, utilização da voz, etc.), o **conteúdo** dos filmes, por seu lado, também tem as suas propriedades substanciais (uma coisa é falar de amor, outra falar de guerra) e a sua organização formal (uma coisa é falar de amor em **Sissi**, outra falar de amor em **Senso**). A forma nunca se contrapõe ao «fundo» (um termo que não significa nada) senão na retórica ensinada nos liceus e nos colégios; a antinomia sempre existiu entre a forma e substância, ou forma e matéria. Logo o conteúdo não se contrapõe à forma (enquanto também tem uma sob pena de ininteligibilidade), senão evidentemente ao continente, quer dizer, a expressão, oposição puramente metodológica (como a precedente) que não implica uma separação real,

mas simplesmente se limita a constatar como qualquer objecto referente à linguagem — e, por conseguinte, também ao cinema — tem uma face manifesta e outra a manifestar: essa distinção, como também aquela entre significante e significado, serve para diferenciar o que sempre se vê do que sempre se deve buscar.

Por esses motivos as primeiras vitórias do cinema moderno sobre as censuras institucionais, já preciosas em si mesmas, abrem mais vastos horizontes e fazem esperar que não só os argumentos cinematográficos, mas também a realidade do seu conteúdo (forma do conteúdo) gradualmente se tornem mais livres, mais diferenciados, mais adultos.

Os possíveis do real e os possíveis do discurso.

O verosímil, dizíamos, tem um carácter **cultural e arbitrário**: com isto entendemos que a linha de demarcação entre os possíveis que exclui e os que admite (e a que reconhece além disso um valor de autêntica e verdadeira **promoção social**) varia de maneira considerável segundo os países, as épocas, as artes, e os géneros. O **gangster** verosímil na América do Norte usa impermeável bege e chapéu, enquanto em França (fora os casos de imitação do cinema norte-americano) frequentemente e de bom grado assume o aspecto de um Robert Dalban, de arranjo mais descuidado, cabelos despenteados e um certo sotaque dialectal. (Analogamente a mulher verosímil da literatura francesa era impertinente e arrogante no séc. XVII, frágil e adoentada em 1830).

Mas essas variações afectam o conteúdo dos verosímeis, não o estatuto do verosímil, que reside na própria existência de uma linha de demarcação, no próprio acto de limitação dos possíveis. Sempre, em qualquer lugar, a obra prisioneira do verosímil puro é obra fechada, que não enriquece de algum possível suplementar o «corpus» constituído pelas obras precedentes da mesma civilização e do mesmo género: o verosímil é a reiteração do discurso. Sempre e em qualquer lugar a obra parcialmente libertada do verosímil é a obra aberta, a que em uma das suas partes actualiza ou reactualiza um dos muitos possíveis presentes na vida (no caso de uma obra «realista») ou na imaginação dos homens (se se trata de uma obra «de fan-

tasia» ou «irreal») mas que havia sido esquecida, excluído à priori das obras anteriores com base no critério do verosímil. Com efeito, no acto criador o conteúdo das obras jamais é determinado directamente pela observação da vida real (obra realista), nem directamente pela exploração da imaginação real (obras irreais), mas antes está amplamente em relação com as obras precedentes da mesma arte. Também o que pretende filmar a vida, ou os seus fantasmas, fá-lo sempre, muito mais do que crê, em relação com os outros filmes, quanto mais não seja pelo facto de que aquilo que filma nunca será fragmento da vida ou um cúmulo de representações, mas um filme: com efeito, o cineasta roda sempre filmes, e frequentemente roda um pouco os dos outros crendo que roda os seus. Para fugir, ao menos esporadicamente, a uma incitação que tem raízes muito profundas na existência da própria cultura sob a forma de **campos**, é preciso uma força pouco comum: todos os livros se remetem uns aos outros, assim como os quadros e assim também como os filmes.

Os possíveis mais «fáceis», os que mais frequentemente **actualizam** a vida ou o sonho revelam-se infinitamente difíceis de traduzir nos discursos de ficção cinematográfica: para fazê-lo é necessário transportá-los, fazê-los viver num mundo que já não é aquele em que se apresentam como fáceis; tudo se desenvolve como se os possíveis **reais**, os da vida e os do sonho, pudessem ser admitidos no discurso só a uma distância de muito tempo e um de cada vez; como se cada um deles — longe de beneficiarem de alguma facilidade devida ao seu ocorrer noutro mundo — devesse pelo contrário ser trabalhosamente reconquistado desde as suas raízes e, mais do que captado positivamente no universo, subtraído contraditoriamente da sua própria ausência nos discursos anteriores. Sobre as coisas todavia não **ditas** (ainda que sejam de uso corrente à margem da escrita) existe um peso imenso que deve sobretudo ser levantado por quem pretende dizê-las pela primeira vez: há que observar que a sua tarefa é dupla, e que à dificuldade sempre considerável de dizer as coisas, deve acrescentar-se hoje, de certo modo, a de dizer a sua exclusão das outras formas de dizer. O arbusto retorcido que a África oferece, espontânea e profusamente, converte-se numa pequena maravilha no Mónaco, é o raro produto de cuidados assíduos; analogamente, o estudante de «esquerdas» que todos os dias se encontra pelas ruas

do Bairro Latino, mas durante longo tempo excluído do verosímil cinematográfico e, por conseguinte, **ausente** da tela, foi obrigado para fazer a sua aparição a esperar os cuidados e o talento do autor de **La Guerre est Finie**: então foi recebido como uma coisa maravilhosa, nunca vista anteriormente, **por conseguinte como verdade** (como verdade em arte), sem que os que tanto o aclamaram tenham deixado nem por um dia de encontrar os seus iguais na rua.

Encontrar-se num filme um protagonista que tenha durante um quarto de segundo um gesto autêntico ou uma entoação justa pressupõe que o cineasta saiu airoso de uma empresa da máxima dificuldade, é algo que acontece uma vez no ano, e que provoca um choque no espectador sensível e «queima» de uma só vez quarenta filmes consagrados retroactivamente ao verosímil puro.

Verosímil relativo, verosímil absoluto?

O verosímil, e o seu contrário, que é o verdadeiro, só pode definir-se de forma total relativa e absoluta. Um critério absoluto não seria por si só suficiente: não se encontrará nunca uma obra **completamente** prisioneira do verosímil (os filmes mais convencionais deixam por vezes entrever pela duração de algum enquadramento indícios de alguma outra coisa) nem uma obra totalmente isenta de todo o verosímil (seria necessário um superhomem). Assim mesmo é evidente que a verdade de hoje se pode converter sempre no verosímil de amanhã: a impressão de verdade, de brusca libertação, corresponde a esses momentos privilegiados em que o verosímil se liberta num ponto, em que um novo possível faz a sua aparição num filme; no entanto uma vez lá dentro, converte-se por sua vez num facto de discurso ou escrita, e, por conseguinte, no sempre possível germen de um novo verosímil: assim, a característica do jovem cinema checoslovaco, de proceder mediante breves anotações irónicas e carinhosas, que enriquecem muito o dizível na tela, converte-se por sua vez em forma do dizer e arrisca-se a nada mais nos ensinar. Sem dúvida, uma definição puramente relativa do verosímil — uma definição relativista — erraria também o alvo: porque cada vez que o verosímil cede um ponto, assiste-se sobre esse ponto, e naquele momento, a um

aumento absoluto, irreversível da soma dos conteúdos filmáveis: e posto que precisamente desta maneira, passando da verdade convertida em verosímil à verdade também convertida em verosímil, o cinema (a arte mais jovem dos seus confrades, mais ingénua e, em igualdade de idades, com mais caminhos na frente), no curso da sua história, esforçou-se por dizer, gradualmente, cada vez mais e cada vez com mais finura.

A «verdade» do discurso artístico não se articula directamente com a verdade não escrita (a chamada «verdade da vida»), antes passa através da mediação de confrontos (mais ou menos explícitos) no âmbito do campo artístico. Por conseguinte só pode ser relativa, mas é-o de maneira absoluta, enquanto nova conquista, que acaso morra conservando intacta a sua frescura de verdade; pelo menos definitivamente terá enriquecido o verosímil: por muito que renasça perenemente, cada uma das suas mortes é directamente sensível enquanto momento absoluto de verdade.

Segunda definição do verosímil

Sem dúvida, é conveniente observar que tudo o que dissemos até este momento é, mais do que o próprio verosímil, a condição de possibilidade do verosímil, ou se se quiser a fase imediatamente anterior do verosímil. De facto, este fenómeno de restrição dos possíveis no momento da passagem para a escrita mais não é do que a **convenção** (a «trivalidade» ou o «banal»), isto é, **o que permite o verosímil**.

Perante o facto da convenção (restrição arbitrária e alienante dos possíveis) apresenta-se às culturas a alternativa entre duas atitudes fundamentais que se opõem uma à outra como a saúde e a doença, e como o moral e o imoral. A primeira atitude consiste numa espécie da consciência sã, lúcida e ao mesmo tempo primitiva (veja-se Hitchcock por exemplo), que ostenta e assume a convenção, que apresenta a obra como é, quer dizer, o produto de um género «canonizado» destinado a ser julgado **como manifestação de discurso** e em relação com as outras obras do mesmo «género»; assim a linguagem da obra recusa a astúcia de dar a ilusão de ser traduzível em termos de realidade: **renuncia ao verosímil**, em toda a

amplitude do termo, já que renuncia a parecer **verdadeira**. As obras deste tipo proporcionam aos espectadores, se estes conhecem as regras do jogo, alguns dos prazeres «estáticos» mais vivos que existem; prazeres de cumplicidade, prazeres de competência, prazeres de microtécnicas, prazeres de comparação de «género». O **western** da época de ouro proporciona aos apaixonados do cinema muitos destes prazeres. Era uma forma de cinema extremamente sã: isto foi dito, mas foi mal dito: com efeito a sua integridade não derivava tanto de representar coisas sãs (heroísmo, vida simples e rude, etc.) como de a representar de maneira sã; tratava-se de um **ballet** de descrições pré-estabelecidas e com um minucioso ritual, de um protocolo em que até as variantes imprevistas eram apenas combinações engenhosas e todavia não realizadas de elementos de base prevista e enumeráveis. O **western** clássico não era sã por falar de cavalos e de grandes pradarias, mas por ser sincero. Pertencia à mesma cepa dos **grandes géneros codificados** que, inverosímeis ou não, segundo as suas peripécias particulares, nunca são verosímeis, porque nunca pretendem ser mais do que discursos: a fábula, a epopeia, o mito, o teatro oriental, etc., e também muitos aspectos do classicismo.

Pelo contrário, a obra verosímil vive a sua convenção — e no extremo a sua própria natureza de ficção — com má consciência (e, por conseguinte, de boa fé, como é sabido): tenta vencer-se a si própria e ao público de que as convenções que a fazem limitar os possíveis não são leis do discurso ou regras de escrita — melhor dizendo, não são em absoluto convenções — e que o seu efeito, advertível no conteúdo da obra, se deve na realidade à natureza das coisas e se limita aos caracteres intrínsecos do argumento representado. A obra verosímil quer ser directamente traduzível em termos de realidade, e quer ser admitida como tal. Neste ponto intervém o verosímil com todo o seu peso: trata-se de **fazer verdade**. O verosímil — mais do que a convenção, enquanto esta última é por si mais ou menos verosímil segundo os casos; assim a convenção do filme policial é mais verosímil do que a do **western** clássico — o verosímil, dizíamos, é então esse duvidoso canal de processos e expedientes que queriam naturalizar o discurso e que se esforçam em camuflar a regra — salvo converterem-se depois involuntariamente os mesmos sinais aos olhos do analista, enquanto lhe cabe a

tarifa de se encontrar sempre no mesmo posto de um dos pontos convencionados cobrindo-o para o esconder da massa e revelá-lo depois a outros. Neste sentido o verosímil, que é por definição a naturalização do convencional, e não o próprio convencional, não pode senão evitar englobar o convencional na sua definição — precisamente por isto, nesta relação, voltamos a ela por meio da restrição dos possíveis —, dado que a naturalização só actua onde existe tal restrição: não existe verosímil, mas só convenções tornadas verosímeis. A convenção que não se torna verosímil é a que é, digamos, inverosímil; a superação da convenção sobre um único ponto não é verosímil nem inverosímil, é o verdadeiro do discurso no momento em que surge; o verosímil (o termo indica-o claramente) é algo que não é o verdadeiro mas que não se afasta demasiado: é (é só) o que parece o verdadeiro sem o ser.

A «comédia dramática» à francesa é o exemplo típico do verosímil cinematográfico, uma vez que cada uma das convenções do género está minuciosamente justificada por uma volta (expressamente produzida se for necessário) da «lógica natural da trama» ou da «psicologia dos personagens». Recolhe-se todo o arsenal da tosca «finesse» e da pesada «légèreté» francesa — para dar à narração um toque de autenticidade. — Acaso pretendeu o produtor um «final feliz» (regra do género)? Então ver-se-á a esposa infiel descobrir de improviso que o seu amante valia ainda menos que o seu marido e como consequência volta para este último (lógica dos sentimentos). O género (e a opinião geral) exige alguma cena «audaz»? Então assistiremos a uma conversa entre marido e mulher no regresso do teatro, em primeiro plano, o quarto de dormir onde o marido em frente ao espelho, desaperta a gravata; ao fundo o quarto de banho, onde se despe a mulher com a porta entreaberta. Esta construção, demasiado natural, dado que os esposos estão a conversar, torna verosímil tanto o facto da seminudez da protagonista ser visível (exigência do género) como o facto de não o ser demasiado (exigência da censura e, por conseguinte, também do género): o cineasta mata assim dois pássaros com o mesmo tiro, e além disso tem o terceiro mérito de representar com verdade um casal da burguesia parisiense que se deita depois da meia noite («observação de costumes», por conseguinte, de boa fé). Acaso as convenções exigem

— de maneira contemporânea e contraditória, como sucede frequentemente — que o protagonista exerça uma profissão tranquila e respeitável (médico, arquitecto, etc.), mas que tenha um mínimo de violência? Então o arquitecto será agredido na rua por um bandido; o médico, director de um hospital, dirá palavras muito duras a um jovem interno não à altura do seu dever, mas particularmente irascível e pouco senhor de si, etc. Cada ponto do protocolo típico do género e da expectativa comum dos espectadores é resolvido deste modo e disfarçado com a máxima severidade num desses subterfúgios que reserva a existência livremente observada. Estamos muito longe da enfatuada boa consciência — e da patente má fé — do **western** clássico, no qual o pretexto mais grosseiro e menos verosímil (o protagonista sem se dar conta, choca num **saloon** com o bandido mais temido do povo, que passava precisamente por ali, etc.), resultava no duelo ritual à pistola, regulado à décima de segundo, que se tinha a ingenuidade e a malícia de esperar desde o princípio do filme.

O verosímil e o «novo cinema»

Por conseguinte existem duas maneiras (e só duas) de escapar ao verosímil, que é o momento duro da arte (teremos que dizer o seu momento «burguês?»). Escapam os **verdadeiros** filmes do género e também os filmes **verdadeiramente** novos. O instante em que se foge ao verosímil é sempre um instante de verdade: no primeiro caso, verdade de um código livremente assumido (em cujo âmbito, através dele, volta a ser possível dizer bastantes coisas); no segundo caso a subida ao discurso de um novo possível, que ataca o ponto correspondente de uma convenção «vergonhosa».

Por isso não é por acaso que os realizadores do «jovem cinema», os mesmos que se esforçam por ampliar o campo do dizível fílmico, reconquistando gradualmente o terreno antes excluído sobre a base do verosímil cinematográfico, revelam frequentemente — tanto nos seus discursos ou escritos como em frequentes chamadas ao vivo nos seus filmes — uma nostálgica e divertida simpatia coberta de cumplicidade e de infinita ternura pelos verdadeiros filmes de género (**western**, filmes policiais, comédias musicais, etc.), por estes filmes — em grande parte

norte-americanos porque é difícil pensar que no cinema existam verdadeiros géneros que não os americanos — que, sem dúvida, parecem representar exactamente o oposto do que querem fazer aqueles que os defendem e prolongam a sua recordação. Estes filmes, estes produtos em série, não serão **o nec plus ultra** do préfabricado, o triunfo de uma certa máquina hollywoodiana, o máximo da convenção, enquanto que os jovens cineastas não pensam senão na livre expressão pessoal?

No entanto sem serem sempre claramente conscientes (a ideologia, aqui como em qualquer sítio, encontra-se atrasada em relação à prática), muitos cineastas da última geração, através de uma ideologia romântica de criatividade individual, dedicam-se, com uma paciência e um talento que já deram frutos, a desagregar pouco a pouco e a tornar cada vez mais dúctil o verosímil cinematográfico e o seu corolário, o progressivo enriquecimento do dizível filmico (vivido como «desejo de dizer tudo»). O inimigo que infunde o seu horror e que não é nomeado, é — através das censuras institucionais justamente vituperadas e para além delas — o verosímil, rosto íntimo e oculto da alienação, mutilação inconfessada do dizer e do dito, o verosímil, em cujos domínios se desenvolveram até agora a maior parte dos filmes realizados, mas em que ainda não se puderam incluir, por motivos distintos e no fundo análogos, os filmes de género predilectos dos jovens cineastas, filmes em que se encontra uma espécie de misterioso segredo do cinema, e os filmes novos, tanto os do passado, dos quais estão embebidos, como os que querem fazer, como os que às vezes realizam.

CHRISTIAN METZ

(in MOSTRA INTERNAZIONALE DEL NUOVO CINEMA,
PÉSARO, 1967, incluído na antologia PROBLEMAS DEL
NUEVO CINE, Alianza Editorial, Madrid, 1971)

V. O CONSUMO E A ACÇÃO POLÍTICA

1. O MITO DAS SUPERESTRUTURAS

Pio Baldelli

1

Tratemos por um momento de apagar as imagens cinematográficas e resumamos os quadros da vida contemporânea: a geografia da fome. Os continentes e as áreas deprimidas em que existe a miséria, a superstição e o analfabetismo, as doenças; o império da violência: física (Vietnam, Guatemala, Checoslováquia, etc.), económica (imperialismo económico, «ajudas aos países subdesenvolvidos», compra de cérebros), tecnológico-militar (pactos, empregos militares das novas descobertas, átomos, missilística, voos interplanetários, etc.), cultural (meios de comunicação social, conteúdos de valor, instituições escolares, instituições repressivas totais, ritmos de trabalho, etc.); os transportes periódicos que precedem uma necessária subversão das estruturas sociais e políticas. Regressamos então com o pensamento ao cinema, às obras e acções que desenvolve nesta situação. A desigualdade impõe uma escolha sem termos médios. Naturalmente, a questão diz respeito a quem coloca no centro do seu comportamento a mudança desta ordem social. Deve-se continuar a fazer cinema, ou não? Se o cinema acaba por constituir uma divagação, um pretexto para ganhar tempo, um veículo para ampliar os choros privados, a resposta resulta simples: não fazer cinema. Não esbanjar tempo, dinheiro e meios, dedicar-se ao trabalho político, comprometido. Mas, mesmo o chamado «cinema político» serve para alguma coisa? Melhor dito, tem sentido falar de cinema político? Dispõe o cinema de uma alternativa ou resulta, sem remédio, desfasado em comparação com as circunstâncias, subalterno e volúvel? A meta — inclusivamente para individualizar a função do cinema — não é a acção que deve fazer aquele que como «artista» se ocupa «também» de política mas **uma concepção revolucionária da política**, e da sua relação com a cultura. Até agora

conhecemos uma direcção política que despreza o cinema, ou o escraviza. Estamos obrigados a negar dois falsos valores encerrados num falso conceito: o do «cinema político» (ou «revolucionário»). Da dissociação destas duas unidades nasce o projecto de duas iniciativas que a ordem social burguesa e a revisionista fazem cindir (e que seria mistificação ideológica unir no pensamento) e, ao mesmo tempo o conhecimento de que a sua unidade será histórica, ocorrerá. Com efeito, na medida em que o cinema adverte estes limites e objectivos, também compreende que a sua função se poderia cindir em dois planos: por um lado, a proposta utópica, por outro, a sua entrega prática ao movimento real. Agora o equívoco não tem lugar. Isto parece-nos um facto novo.

2

Mas que significa «movimento real»? E quais são as formas e os modos da proposta utópica e da entrega prática do cinema ao movimento real? Voltai a considerar as formas tradicionais em que tanto no passado como no presente se torna o problema das relações entre criador ou organizador de cultura e poder político. A separação entre política e cultura, entre governantes e intelectuais: a cultura exalta-se considerando-se como o fermento da vida colectiva, semente da mudança, «serviço social» e «bem geral» acima das classes; na vertente oposta, a cultura afasta-se da contenda declarando-se incompetente, neutra, anti-ideológica reservando-se o campo da consolação privada recortada pelo conjunto da vida social; finalmente, terceira variante, os governantes, os «dados de trabalho» utilizam o intelectual, e a cultura torna-se um dócil instrumento do poder político e económico: por isso o intelectual converte-se numa espécie de porta-voz do poder, serviço intérprete técnico das deliberações tomadas pelo poder na sua sede política (partido, Governo, Igreja, Administração, etc.) contribuindo para manter as massas populares afastadas do controle dos canais de informação e esvaziando os próprios mananciais de uma cultura popular. Estes modos de conceber a relação política-cultura existem ainda entre a maior parte dos quadros intelectuais e políticos. E, no entanto, a falsa consciência só serve para mascarar o facto de que hoje o compromisso dos inte-

lectuais não volta a apresentar-se como no passado, quando pretendiam encarnar a razão ou o sal da vida (ou da revolução). A abolição da margem de liberdade do intelectual frente à sociedade (digamos a integração nos mecanismos da indústria cultural e nos serviços públicos estatais, a transformação da escola universitária em lugar de produção de força-trabalho qualificado, a mecanização da administração) e a impossibilidade de pretender estar acima da contenda e dos seus contrastes de classe «torna inútil tanto o descompromisso como o compromisso» (a paternalista «ida» até ao povo, o «servidor do povo» ou a revolta individualista contra a própria classe ou categoria). O intelectual só pode ser útil, hoje, à revolução reconhecendo «a identidade da sua situação com a da generalidade dos homens e comprometendo a sua inteligência em analisar cientificamente esta situação e em participar na sua possível mudança.»

Interessa-nos comprovar a **possível função do cinema no quadro desta mudança**. Mudar o quê? A partir da abolição da propriedade privada dos meios de produção abrem-se, como cada um sabe, dois caminhos. O caminho da socialização do poder e da propriedade social, e o outro, o caminho da **nacionalização** dos meios de produção e da gestão burocrática do poder que reproduz a desigualdade social, as soluções administrativas, o ser súbdito, a reacção «burguesa» e privilegiada dos intelectuais, o socialismo num só país ou em poucos países (política de potência), a via da coexistência pacífica como divisão do mundo em esferas de influência, a primazia dos consumos, o vai-vém entre o respeito pela cultura e a «gestão dos intelectuais» que exigem regular a cultura sem interferência da política, a alternativa entre as formas «influentes» e formas facilitadas, subalternas, populares. Diferenças que significam distintos graus de participação nas decisões, distintos rendimentos, diferente dignidade social, pela qual se determina sobre esta base (aliciantes materiais; diferenças salariais crescentes, começo do rendimento máximo; divisão dos deveres cristalizada, rígida separação do trabalho manual e do trabalho intelectual, diferenças crescentes entre dirigentes, técnicos superiores, operários especializados, operários e camponeses) uma contraposição de interesses económico-sociais que equivale a uma restauração de diferentes **classes** em luta; a revolução converte-se, neste ponto, num sentimento do passado. Sobre o caminho

que leva a esta meta avança a **política de inserção** da esquerda tradicional nos países de economia capitalista: os sindicatos moderam o impulso destrutivo operário, acelera-se a marcha para a «nova maioria» parlamentar e governativa, e pouco a pouco: o internacionalismo é subordinado (e, por conseguinte, negado) às «vias nacionais» e à relação solidária com a União Soviética, defesa do «recto aproveitamento», proposta de um «controle democrático dos monopólios», distinção entre luta contra o rendimento e luta contra o aproveitamento, a via nacional-pacífica para o socialismo. O trabalho cinematográfico militante, para ter peso e ser, experimenta-se sobre esta pedra de comprovação estratégica.

3

Neste processo circular base-vanguarda (participação directa, reversibilidade das ordens, extensão da consciência política a uma massa de desinformados) começa-se a pensar que urge afrontar o movimento da informação popular, inventando novos instrumentos ou utilizando de maneira inédita os canais que existem: tendendo a informar as massas do povo, agora perseguidas por catervas de falsas mensagens, e intervindo com iniciativas **agressivas** nos confrontos com as instituições do poder (desde as empresas jornalísticas à empresa radio-televisão). Em resumo produz-se para a morte dos serviços com que mass-media e canais culturais tradicionais abastecem o sistema. Não interessa voltar à velha pintura de cavalete, ao velho cinema, ao velho teatro, ao velho jornalismo, à televisão emaranhada nas malhas do poder: são desmascarados os seus serviços. A luta de classes completa-se de várias maneiras: com a acção armada, a não colaboração, o «meeting», a greve, a ocupação da fábrica, a sabotagem da produção, a guerrilha popular urbana e campestre, a organização clandestina do povo (segundo as distintas circunstâncias e países) mas, em qualquer dos casos, também com outros meios, a rádio-clandestina, os transsistores, a fotografia, o cartaz de parede, o panfleto, a acção teatral, as canções. Que significa esta linha de **comunicação política** (compreende-se sempre, para quem actua sobre esta base de comportamento)? Que a função do cinema se desenvolve sobre três hipóteses (complementares) de trabalho.

Em primeiro lugar, um **cinema de intervenção**, no mais vivo: sem ambição de duração e perfeição, capaz de estar nas situações concretas, como um panfleto cinematográfico. Material cinematográfico que se pode desmontar e recompor pouco a pouco segundo os acontecimentos reais. Contra-informação que faz os sujeitos da acção política donos das sua informação ensinando a utilizar um instrumento que depois, nas distintas situações, poderiam dirigir autonomamente, precisamente como hoje se prepara um panfleto. A história da classe «não contada como sempre pelos outros, do exterior, mas o direito do que luta de contar a própria experiência não por um absurdo jogo de espelhos no qual o operário contempla a própria imagem **conhecida, mas como momento** (lugar que é necessário) de uma acção política». E, o contrário é seguir atrás dos factos, no recrutamento indiscriminado de «autores» cinematográficos, no alistamento em massa que alguém fantasia para levar a tantos «catervas de notícias», de qualquer modo. Trata-se também duma prática cinematográfica radicalmente distinta dos «cine-jornais» rodados pelos grupos do Movimento estudantil, em Itália, nos quais, em lugar de informações sobre os problemas reais do movimento, existe a adesão estática, oratória, às palavras de ordem da política, reduzindo a acção ao aplauso, a uma aventura da imaginação, ao ritual, aos monumentos da épica e da guerrilha, em êxtase frente às próprias imagens de assembleias ou manifestações. Estamos de acordo, no essencial, com certos pensamentos de Godard (não interessa aqui comprovar em que medida as palavras são praticadas pelo director: «É necessário eliminar qualquer forma de direcção paternalista (...) Penso que actualmente não existe um cinema revolucionário. Aqueles que poderiam fazer cinema revolucionário não sabem bem o que é o cinema, por conseguinte não fazem cinema, e aqueles que entendem do cinema, não sabem bem o que é a luta de classes, o que são as lutas verdadeiramente revolucionárias. Podemos então ver um filme sobre um guerrilheiro, mas não será um filme revolucionário, mas um filme sobre um revolucionário (...) se não se quer criar um produto acabado, a imaginação deve ser corrigida de dia para dia, não se trata de fazer algo perfeito. Portanto não se trata de improvisação, mas de um pensamento mais vivo, de uma criação permanente. É necessário fazer mais filmes, muito mais, com maior rapidez, precisamente para fazer mais,

e gastando menos, pela mesma razão. Filmes que também podem ser passados para além dos circuitos normais. Não um só filme, que circula em todo o mundo, mas milhares de filmes, que circulariam menos, mas dado o número, a difusão será igual ou maior. E automaticamente, sendo feitos mais rapidamente e com gastos muito menores, poder-se-ão rodar filmes sobre guiões até agora julgados não comerciais».

Não se trata de seguir os momentos da sucessão dos factos porque o cinema chegará sempre tarde, mas de ir à frente correctamente na acção política. Claro que isto exige também processos de composição menos segmentares: o **filme-ensaio**, que implica a reflexão rigorosa, científica, a busca. E aqui se fazem as contas com a fisionomia da documentação, a crónica dos factos. Não faz sentido imaginar que o material documental contenha uma medida política, por força da natureza. O recorte da interpretação põe em contacto os factos, recusando amontoar material de crónica, situado depois, segundo a utilização, como bastidor ou coreografia da revolução. Por outras palavras, o método de aproximação dos dados reais, no filme-ensaio, utiliza também amplamente a ficção, a construção declarada, ou seja, um acontecimento determinado, interessa não a fase do «cine-jornal» mas o ponto de vista da classe. Por exemplo, numa reunião construída: uma casa onde um grupo de operários enfrenta um episódio para o julgar, etc. A matéria subversiva raramente se oferece na rua, preparada para ser registada pelos olhos da «câmara»: transplantar mecanicamente este tipo de filmagens directas no filme-ensaio significa reproduzir os procedimentos do neo-realismo, colher não os processos subversivos, mas a oposição dos grupos, a superfície dos factos. Para expressar a substância crítica dos factos, também se deve pre-dispor, enquadrar: isto não supõe a prevaricação individual do autor, a direcção paternalista que justapõe o seu ponto de vista. Pelo contrário, recusam-se as imagens celebratórias, os idílios e a falsa épica contida no material documental examinado por grande parte dos meios de comunicação, desde o cinema à arte figurativa, à literatura, etc.: onde a revolução se vê sempre com os olhos dos descendentes dos «vingadores», mas de dentro (inquérito a pessoas vivas). Sem dúvida verdadeiramente, a partir do interior dos factos que sucedem, colhe a natureza real das circunstâncias que transtornam o mundo e preparam

o futuro: ou seja, a revolução como uma mistura de ganga e matéria precisa, de coisas sórdidas, torcidas, e de clarividência política. Salto quantitativo do indivíduo para a vida colectiva e também desvario egocêntrico, traições e épica; procedendo no interior, enquadra os tempos longuíssimos da revolução enquanto o esquema mental do indivíduo (do exterior) tende a concentrá-la em tempos e espaços breves como uma explosão. Exposição complexa e de extrema evidência, no entanto, quando se entregam às imagens os mecanismos científicos do funcionamento do capital. Mas ciência em que sentido? Iniciativa ilustradora? Cobertura de uma enciclopédia do marxismo para conferir uma certa consistência à inspiração lírica individual, que logre desenfrear-se nas imagens, liberta dos velhos complexos de inferioridade? Um trabalho de equipa que une ou que reúne, e «ilustra», os distintos tomos do «Capital» e a biblioteca da revolução? Não se trata disso, mas do domínio do mecanismo fundamental da exploração capitalista para examinar o corpo social da opressão de classe no nosso tempo, as faces antiga e nova da exploração: usando nesta investigação um absoluto rigor científico de documentação e de aproximação dos dados reais do presente.

Também aqui existe a advertência de uma experimentação cinematográfica que segue em direcção errada, melhor dizendo, procede ao contrário. **Apollon, una fabbrica occupata**, constitui o caso exemplarmente negativo de uma tentativa de utilizar na luta política os instrumentos da comunicação de massas: o Centro Cine-Jornais Livres de Roma realizou o filme: custo 3 milhões e 700.000 liras, 5.000 metros de películas em 16 mm. para um filme de cerca de uma hora. Trata-se de uma operação paternalista, falsificadora, tanto no plano informativo como no plano da linguagem. Não se esclarece que se trata de uma luta necessária (o pão de 320 operários tipógrafos), mas de rectaguarda, conduzida ao abrigo de Roma e por conseguinte, privilegiada de cem maneiras (casos similares de salvação por ajuda estatal sem nenhum resultado prático duradouro sucedem frequentemente em Cerderia, por exemplo, perante a indiferença da opinião pública), e com soluções governamentais: nos últimos meses a caixa integracional e depois a participação da indústria do Estado, que assume a gestão do estabelecimento tipográfico. O paleocapitalismo desta fábrica representa um adversário também para o

neocapitalismo: com efeito, Agnelli declara-se solidário com este tipo de luta operária e «civil» de rectaguarda. E depois que «homem honrado» não simpaticizaria com a causa destes operários, tão injusto e evidente aparece o atropelo? Sem dúvida, a circunstância deste núcleo operário apresenta-se no filme como modelo da luta de classes em Itália. A fábrica Apollon seria, como se diz no começo, «uma grande barricada contra o sistema»: conduta política, plano sindical, acção dos partidos, funcionaria de maneira exemplar. De qualquer modo, estão os operários em carne e osso para reger as imagens cinematográficas. Operários? Digamos antes, ovelhas, heróis extra aldeões e personagens positivos, caricaturas de segunda mão. Nunca são reais, foram envolvidos por esquemas gastos. O director e o grupo de trabalho chegam até à falsificação da reconstrução retórica dos factos, negando o inquérito no mais vivo: os operários são induzidos a representar-se a si mesmos e a acção gira em torno de dois protagonistas, que actuam naturalmente, como bufarinheiros da política: o chefe da comissão interna e o corrector de provas ex-companheiro de Gramsci. A câmara finge colher os factos reais à medida que se desenrolam, como um olho cinematográfico severo, objectivo: e enquanto isso a reconstrução encenada intervém censurando: apagando a intervenção dos estudantes e os choques na assembleia operária; os estudantes ficam nos bastidores, a cantar hossanas, melhor dizendo, a sua presença consigna-se a um episódio desqualificante; na praça da cidade, uns estudantes típicos dizem pouco mais ou menos aos operários que conduzem o piquete: «Mas porque não queimais tudo, não a fechais, que estais a fazer?» E o operário paciente explica-lhes: «Não, vejamos, é necessário...» E a censura continua: são cortados certos **slogans**, devolvendo o quadro à ortodoxia das palavras de ordem: recusa-se o material rodado ao vivo por um grupo de jovens, ignora-se o interesse natural (considerado no plano da luta) da parte social-democrática do Governo. A conclusão do filme, situada no último dia do ano no sétimo mês de ocupação, organiza uma completa encenação teatral, percorrida por uma rebelião de **jazz** frio. O ministro Bradolini faz um discurso de consentimento («estou convosco...»), mas que é arranjado de maneira a que o vértice seja triunfalista; os enquadramentos do desfile são esquisitos e grandiloquentes, mas são cortados os slogans maoistas. Em resumo, deve-se proclamar,

a todo o custo, que o partido comunista está sempre nas fábricas, está com o movimento estudantil, desce à praça com os quadros de Lenine. O operário consola-se com este **transfert** comemorativo, ou melhor, trata-se de se lhe ministrar a consolação: em lugar de filmes realizados pelos operários, filmes realizados «por pessoa interposta!» Exaltação do plano do sindicato, da delegação do poder às comissões internas, e da política das alianças. Privilegiado o momento da cooperativa, reduzido o momento da assembleia; aqui falam sempre os mesmos da comissão interna, faltam os operários; emerge a vocação dialogante (função do padre que celebra a missa, etc.) e a visão paternalista dos membros da comissão interna, que aqui chegam a reprovar aos operários não terem confiança e gratidão nas suas confrontações. A sintaxe reaccionária alterna na montagem a parte cômica e a parte patética, justapondo-se ao procedimento informativo: episódio do proprietário que fala aos operários; cenas da arrebatada retórica de Siucchia enquanto corrige o manifestante democrata cristão e cena em que expulso pelo proprietário, quando o chefe da comissão interna fala ao velho que tinha recusado fazer a greve ou a cena da proprietária que se congratula com os operários que permanecem no trabalho: cena dos visitantes que se sujam de tinta ao levantar a tampa do caixote. Replicam: em tantas fábricas italianas vive-se verdadeiramente desta maneira. E quem o põe em dúvida? Mas, como enquadram o director e o seu grupo esta circunstância real? A circunstância referida é descrita de maneira autoritária e triunfalista, fazendo-a passar por exemplo. O director está por trás do carrocel publicitário eleitoral-anticlerical (caricatura do cura) e a política das alianças (o cura que abençoa os operários afastados pela massa). Bem, dizemos também que a farsa interpretada por Siucchia poderia ser um momento real, ou seja, o elemento de desafogo, depois da dura luta. Mas é necessário calcular a intervenção da câmara, os velhos truques desta linguagem esgotada. A câmara confere ao fragmento um tempo prolongado, uma ênfase de benevolência, extrapolada, como matéria política de ajuste, de vitória contada segundo a tónica comico-dramática-patética da montagem. Claro, também desta confissão cinematográfica se logra fazer uso positivo, intervindo sobre situações atrasadas, de primeira informação: na condição de desvincular o raciocínio com a se-

guinte evidência do quadro reaccionário que este género de informação representa. Em resumo, desenvolvendo um trabalho análogo (positivo) ao que a meu ver, se poderia concluir também com um material do tipo **Gone with the wind** de **The ten Commandments**, ou do filme da N.A.S.A. sobre os astronautas desembarcando na Lua.

Terceira hipótese de trabalho sobre a função política do cinema: **a proposta utópica**. Existem duas imagens de utopia. A utopia como zona contrária à ciência, consolação-evasão senil, jogo que funciona como sucedâneo da acção real: «ideal» contra «real». Por outro lado, utopia como fantasia, acumulação de energia política pela acção concreta, natural ao rigor científico: o sonho de uma coisa real. A luta, com efeito, avança segundo um movimento tortuoso, frequentemente não se vislumbra a meta, cai-se. Neste ponto torna-se fundamental para o indivíduo, para os grupos, para as massas, a tenacidade, a dureza de resistência: a utopia como a «fé» racional, uma segurança, ainda que alegre, sobre o cansaço e refluxo ou o tédio administrativo (sem dúvida necessário): uma epifania que concentra simultaneamente o presente e o futuro, recebendo uma carga suplementar na acção concreta. Nestas três hipóteses de trabalho, caminha-se para o plano de classe, o cinema militante. O elemento decisivo não está no facto de certos cineastas terem rodado o filme **La hora de los hornos**, **Terra em Transe**, **Os Fuzis**, **Yawar Mallku**, etc., mas em, por exemplo, o grupo do «cinema novo» no Brasil, o grupo de «Cine Liberación» na Argentina, o grupo de Sanjinés na Bolívia conseguirem fazer circular os filmes numa estrutura clandestina que consegue chegar às massas populares segundo actos políticos que actuam como esclarecimentos ideológicos e propostas para a acção. Pense-se no contexto político que indica o peso de **Yawar Mallku**: a preparação do terreno, os acordos com os organismos estudantis, com os sindicatos, com os intelectuais que preparam capilarmente a opinião pública; depois, a proibição governativa da projecção do filme, a pressão popular, a queda da proibição, a multidão acode à projecção simultânea em duas salas, finalmente, à noite, a manifestação política de milhares e milhares de pessoas que protestam contra o neocolonialismo norte-americano e escrevem o título do filme nas paredes da cidade. Outro exemplo. Na Argentina, **La hora de los hornos**, reduzida a 16 mm passa clandestinamente: reuniões próximo das sedes sindicais,

com companheiros de sentinela, intervenções da polícia, debates acesos e no entanto, entre camponeses, entre operários, enquanto ao texto cinematográfico se junta sempre novo material, sempre nova participação crítica da base. Precisamente no concreto destes encontros nascem novos meios de comunicação política, como a extraordinária descoberta do «envólucro». Trata-se de um grande «envólucro» repleto de material político: entrevistas de militantes, breves apresentações de filmes, «escaletas» de acções teatrais, panfletos, foto-romances políticos, noticiários, denúncias, informações sobre a luta operária e sobre os artistas de vanguarda, etc. E material decomponível: o que o recebe na caixa do correio utiliza-o e depois distribui-o, cada parte ao destinatário certo: inicia a textura de uma densa rede de informação. Outra situação no Brasil e, portanto distintas maneiras de circulação: aqui graças aos canais abertos pela DIFILM, o número dos espectadores regista um aumento de 40% para os produtos do «cinema novo» e, portanto, a luta comum tem por objecto a criação de estruturas cinematográficas, suficientemente fortes para permitir escapar de toda a forma de fascismo cultural qualquer que seja o regime do país: defender o público brasileiro do colonialismo cultural e fazer triunfar a concepção de um cinema livre e «responsável», configurando-se inclusive sob o perfil industrial.

4

E a arte? Que destino sofrem as delicadas formas da arte e a autonomia da cultura? Falámos de conteúdos políticos ou, finalmente, de cinema? Como salvaguardar os valores cognoscitivos da poesia? Precipitamo-nos sobre as ilustrações propagandísticas, ou seja um consumo cheio de demagogia e concessões ao «popularucho»? E quem contrapõe Solanas a Eisenstein, **Bronenosets Potemkin** a **La hora de los hornos** (que seria um filme unidimensional, afirmado, de comício, negativo como certos filmes popularuchos do neorealismo italiano)? Contraponho o primeiro ao último Godard, Straub a Rocha, Schifano a Carlos Diegues, a didáctica à forma.

A contradição existe unicamente na cabeça de quem, não obstante a aparência das actualizações, continua a aplicar antiquadas categorias de juízo, e de experiência

quotidiana. O projecto de cinema de que falámos não salva o momento da linguagem, não humilha a «forma». O equívoco prospera pelo contrário nas oscilações (habituais na política cultural da esquerda) entre uma aproximação influente e uma aproximação rudimentar, paternalista. O intelectual neste caso repete os modelos que lhe são habituais pois vêm da tradição, depois nota que falta o **consumo popular** ou de repente é censurado pelo político («o povo não vos compreende»). Então é preciso uma mudança, mastiga a matéria intelectual e deposita-a, desfeita diante do plebeu como para uma minoria incapaz de se tornar adulta. E a alternativa continua sem soluções. Naturalmente o trabalho correcto começa, como sempre, a partir da base, e o resultado encontra-se no fim de um fatigante e contrastado processo que frequentemente vê formar-se, contra a inovação linguística e a favor da sintaxe de tipo reaccionário, grupos de burocratas e de autores e a sedimentação do precedente gosto popular, consolidado por séculos de analfabetismo.

E aqui, portanto, voltam-se a fazer contas com a arte. A síntese da forma e do conteúdo nasce do concreto de uma experiência de pesquisa social que dispensa a habitual prescrição burocrática de passar pelas medidas facilitadas pela linguagem. De facto, na ambiguidade da arte, pode-se dizer que estão contidos fundamentalmente dois elementos. O primeiro elemento induz à inércia, à satisfação, a um sentido de plenitude como o daquele que se crê fora do tempo e dos contrastes: calma que enerva, torna subalternos à herança do passado, distrai do desfasamento contínuo e das omissões da arte relativamente às tempestades que lhe são coetâneas: desde Petrarca e Velásquez para chegar à relação entre os impressionistas e o Município de Paris. Desta «natureza» deriva a recusa da intimidação de fetiche da arte e da anarquia da cultura. Por arte e cultura, aqui os conservadores de toda a espécie entendem certas produções do passado e do presente, deslocadas do tempo em que foram produzidas (por exemplo, apresentadas sem a relação reconhecível com a estrutura feudal ou capitalista europeia, ou privilegiando o acaso do artista: o sentimento pela morte de Babel e a ignorância do fim contemporâneo de milhões de Kolkhosianos) e anunciadas como universais, válidas eternamente, modelos intactos de vida. Na realidade a arte e a cultura, entendidas neste sentido, funcionam como coberturas do sis-

tema dos proprietários (capitalistas e novos «czares») convidando continuamente a glorificar o passado, a comercializar a obra do homem, a consolidar os queixumes da vida presente, a libertar-se da vida dos outros no isolamento entre eleitos, a evadir-se esquecendo a opressão social. Consideramos morta esta arte — uso e conteúdo — porque consideramos morta qualquer forma de cultura que serve o sistema dos proprietários: inclusivé se o chamado artista, em lugar de cantar a rosa ou a cândida lua e a sua neurose privada, canta com as tintas ou com a película, a figura de um partidário da Resistência, a paz no Vietnam, a manifestação salmodiante com as bandeiras vermelhas dos estudantes pelas ruas. Tal face da arte não nos compromete: precisamente porque a revolução — como escreveu e provou Mao, um poeta elaboradíssimo, sobre os vestígios de uma escrita e tradição milenária — «não é uma refeição de gala». Há também necessidade de consolações piedosas, de análises privadas, de evasões nos pastos do céu e nos verdes paraísos da infância? Há montanhas de consolação inexploradas ou por visitar de novo na arte do passado. E algo, às vezes de notável importância, também na breve vida do cinema.

Mas a arte contém também outro elemento, o sentido da harmonia, a perfeição, a fantasia «política», a abertura fraterna, o rigor dos sentimentos, a melancolia enérgica. Substâncias a recuperar. Mas hoje mesmo para apontar nesta direcção — a arte como futuro — existe uma passagem obrigatória; a pesquisa sobre as estruturas da vida contemporânea, que prefiguram o conceito de «homem novo». No limitado campo do cinema, vêem-se os primeiros traços, tanto nas obras de Godard, como na de Solaras, de Schifano, de Rocha, de Straub, de Santiago Alvarez e de algum outro, no cinema marginal de busca, em provas semiclandestinas. Todavia o caminho parece-nos ainda por percorrer. O cinema decerto não faz de substituto do comício, do artigo de jornal, da acção directa, do relato sociológico. Todavia hoje não existe cinema, ou poesia, ou novela, ou pintura, ou música, ou arquitectura significativas, que não surjam do conhecimento científico da vida social, e não pressuponham a pesquisa rigorosa dos novos mecanismos de «governo» e o ponto de vista de classe. Neste trabalho de correcção científica e de paixão amadurecem as formas complexas de novas linguagens.

Rede organizativa: dinheiro e canais. Para quem trabalha de maneira preponderante fora das instituições do poder, o trabalho político com o cinema em Itália está erigido de obstáculos. Paradoxalmente poderia dizer que a situação resulta mais difícil aqui do que em áreas tiranizadas por um poder imediatamente repressivo. Na Argentina, por exemplo, o grupo Cine Liberación actua de acordo com os sindicatos da esquerda e constrói-se sobre canais clandestinos ou semi-clandestinos da classe operária. No Brasil trabalha-se sobre uma larga base unitária nacional popular contra o colonialismo cultural e contra um cinema comercial descolorido. Em Itália existe uma impotente concatenação de infraestruturas do espectáculo e recreativas do poder burguês, frente à defeituosa prática de uma alternativa autêntica por parte da oposição parlamentar (que sem dúvida dispõe de meios consideráveis: por exemplo, durante a última campanha eleitoral o partido comunista dispunha de cerca de 1.000 projectores de 8 mm e 200 de 16 mm). Sem dúvida os acontecimentos não esperaram a construção de uma esquerda revolucionária: corre-se o risco de se ser sepultado não já por «coronéis», mas pela racionalização capitalista. Nestas condições é preciso ter em conta as malhas organizativas, todas as iniciativas a que se possa engatar qualquer conclusão radical, todos os gestos e factos de ruptura que na praxis aumentem algumas solidariedades, metodologias, formas organizativas não fechadas, plásticas. Estando as coisas nestes termos, um cinema militante ensaia as maneiras de distribuição e consumo em distintos planos complementares.

a) Circuito antagónico para o cinema de intervenção em formato reduzido: preso no lugar, em limite como grupos estáveis, tirando motivos do vivo da situação de bairro ou zona — rua, fábrica, eira, sede sindical, bar, armazém, rua popular, — não como visitantes ocasionais, anunciamentos anuais; o grupo emprega, segundo as circunstâncias, o «stencil», a acção teatral, a informação cinematográfica.

b) O cinema militante aproveita-se dos canais não comerciais já consolidados ou encaminhados por um funcionamento regular: circuitos de escolas, sedes do movimento operário, em particular a A R C I: existem 23.000

círculos de A R C I e uma centena deles dispõem de locais com no mínimo 500 lugares e de projectores de super 8 e 16 mm, alguns também de 35 mm. Utiliza-se também este espaço, tentando conseguir do interior um pedaço de autonomia: aqui, a recusa da censura política tentada pela Esquerda serve-se também do empurrão subversivo que hoje em dia sai da base das tradicionais instituições de cultura popular.

c) Presença nas infraestruturas do sistema. A política cultural de um cinema militante apoia iniciativas particulares que se movem nas contradições do sistema. Por exemplo: o crédito de favor para as cooperativas (multiplicar os grupos associados e apontar um mecanismo de subvenções, automático quanto possível); revisões das regras legislativas (sistema das licenças, censuras, regulamentos da Segurança Pública, etc.); solicitar o apoio do Estado para ajudar com as garantias mínimas a produção de filmes contra-corrente e favorecer a iniciação de jovens desembaraçando-se de um método selectivo que permite censurar o guião e legitimar interferências relativamente ao conteúdo ideológico dos filmes; circuito de salas constituído por um consórcio nacional dos locais cinematográficos de propriedade comunal, agora frequentemente concedidos em gestões privadas; uma iniciativa que convide o apoio regional a fazer um consórcio de maneira a implantar a estrutura de venda da entidade estatal (sem o desperdício de uma rede directa de agências de venda); reforma do estatuto da Bienal de Veneza; um organismo que abasteça uma distribuidora nacional dos filmes apresentados e, oxalá, recusados pelo circuito comercial. E assim por diante. O trabalho sobre as infraestruturas do Sistema, vai para a frente, **mas sem ilusões**. Consideremos dois exemplos dos debates em curso sobre a política cultural do movimento operário. O caso, por exemplo, das exposições cinematográficas. A modificação do estatuto da Bienal, a conexão orgânica às associações culturais do cinema e às organizações populares, o poder cultural ampliado dos recintos das correntes do partido da maioria a outras forças políticas parlamentares, os filmes amontoados a granel, etc. Porque não? Mas que passo político iremos dar agora? Vejamos sem ilusões estas modificações: observa-se a partir do poder do partido da maioria parlamentar sindical: a «nova maioria» local e nacional, inclusive daquele partido comunista proposto ao governo de

Amendola. Apoiamos a Mostra e as modificações necessárias desde que se trate apenas da circulação de filmes que de outro modo ninguém veria, que nenhum distribuidor teria tomado em consideração (desde **La primera Carga al Machete a Umano non Umano**). O grave seria acreditar que uma Mostra se pode modificar até prefigurar um extraordinário porto aberto do poder revolucionário. A recolha veneziana, por exemplo, é o que é o Sistema nos seus intercâmbios de emblemas: a Callas mais Pasolini uno e trino, mais Sanjinés, mais **Sai Cosa faceva Stalin alle done?** Mais o filme japonês de Zengakuren. E Pésaro? Na assembleia de participantes da Mostra de Pésaro foi proposto um documento político que estabelecia numa base diferente o trabalho do Comité Organizador da Mostra. A assembleia aceita o documento ⁽¹⁾. Trata-se portanto de verificar se foi ou não cumprida a direcção indicada (como por exemplo, se funcionou a complicada tripartição Comité Ordinário, Comité de Entidades, Comité Organizador técnico funcionando em Roma) sem mitificar a plataforma pesarense, como por outro lado se proclama que «a gestão democrática da Mostra, significa torná-la colectiva, de todos os que tentam uma utilização subversiva do cinema» (do documento de um grupo de jovens pesarenses unidos ao movimento Estudantil). Enfim: a gestão revolucionária de um organismo financiado e governado pelo Ministério do Turismo e Espectáculo, pela Administração Municipal (dirigida pelo partido comunista e pelo partido socialista, com um presidente comunista), pela Administração Provincial (presidente um socialista) pelo Ente Provincial do Turismo (presidente um socialista),

⁽¹⁾ Os pontos fundamentais eram: «(1) os filmes convidados são escolhidos entre os realizados por autores e grupos de produção cuja posição político-cultural, no quadro dos diferentes países, seja impugnadora do poder capitalista, por um lado, e da gestão burocrática do poder estatal, por outro. Está claro que esta declaração exclui toda a indicação normativa de argumentos e formas privilegiadas» (4) Em relação àqueles filmes e àqueles autores para os quais se comprove o ostracismo e os obstáculos interpostos nos seus países por parte do poder político, a Mostra deve encontrar modos e formas concretas de defesa económica e política (o circuito alternativo). «(8) A presença de uma larga participação de obras e autores latino-americanos deve oferecer a plataforma a um discurso político cultural que não seja unicamente cinematográfico: o cinema constitui o início de uma argumentação que inclui a completa situação latino-americana e a nossa responsabilidade de europeus, que é evidente».

pela Empresa Autónoma de Estância (em mãos do maior partido do governo, a Democracia cristã), pela Câmara do Comércio (burgueses das direitas). Então, apontamos para o encerramento da Mostra? De modo algum: ainda é útil comprometer-se para obter o máximo espaço aberto nesta situação especialmente como ponto de encontro e de propagação de um cinema político (este ano a coisa respeita em particular a uma vintena de filmes latino-americanos).

O segundo exemplo de crítica cultural diz respeito aos argumentos em torno das relações entre Estado e cinema. Segundo algumas forças políticas, o controle público, o «serviço público» estariam em condições de distinguir entre «cinema cultural nobre» e «cinema cultural não-nobre», diminuindo o compromisso financeiro em comparação com um «cinema como serviço público», privilegiando o cinema «como meio de expressão artística», fixando «uma nova hierarquia de valores». Portanto apontam «para a ajuda aos filmes de qualidade nos quais reside o futuro do cinema» e põem como «ponto de apoio da nova política cinematográfica a empresa cinematográfica pública». Falando entre adultos, sabe-se que, tomadas em si mesmo, estas são propostas oratórias, como se o Estado do capital fosse neutro e pudesse encher-se de conteúdo subversivo num jogo pacífico de pôe e tira: o «estado de todo o povo» fraudulentamente desautorizado pelos monopólios e pelo comércio, vai agora restaurar os seus direitos nacionais-populares, codificando-os nos artigos da Constituição. A quem delega a tarefa de julgar quais são as «autênticas forças culturais», para sustentar depois com a intervenção pública? Naturalmente a delegação desse juízo vem elevada pela combinação equilibrada das velhas forças e das novas forças que actualizam o sistema da política de inserção: as comissões corporativas, as associações dos autores e dos críticos (em grande maioria conservadores), os burocratas das administrações, também populares: os fiadores que distribuiriam os favores da assistência pública. Sabemos no entanto, que o dinheiro não garante aos filmes de valor a escolha chamada «cultural artística, equânime». **E sem dúvida, um cinema militante não se esconde atrás do barulho de uma discussão pequeno-burguesa.** Suponhamos que a próxima lei do cinema, resultante do acordo entre a esquerda democristã e os partidos da esquerda tradicional italiana, predisponha três mil mi-

lhões por ano para um «cinema cultural, de autor, de pesquisa». Deixaremos que os três ou quatro grupos consolidados cubram a soma? Porque não aproveitar os instrumentos oferecidos parcialmente pelo sistema revolvendo-os contra o poder (multiplicando os grupos de trabalho cinematográficos)? Alguém replica: o dinheiro vai para as organizações, para os grupos, para as cooperativas, para as iniciativas antagonistas «democraticamente controláveis e verificáveis». Não são, acrescenta-se, os filmes e por conseguinte os produtores, que é necessário sustentar e financiar mas «formas novas de organização da produção, sob controle democrático, naturalmente». O Estado sustenta as iniciativas democráticas, os grupos autónomos da produção, as cooperativas de acção cinematográfica «enquanto tais, enquanto novas sub-estruturas antagónicas do capital e dos produtores cinematográficos». Parece um raciocínio subversivo, mas estamos habituados. O Estado do capital encarrega-se de se autolesionar. O Estado que, assim como tem o nosso dinheiro, é convidado a distribuir uma parte. Controláveis os grupos, por quem? E também neste ponto: quem decide, e na base de que medidas? Se a FIAT e os Comitês Cívicos ou os neofascistas ou a «bonomiana» criarem cem ou mil grupos cinematográficos, como vai o Estado dizer não, recusar o dinheiro a este público? E porque corolário seriam as cooperativas de acção cinematográfica «enquanto tais», novas sub-estruturas antagónicas do capital e dos produtores cinematográficos? Por exemplo, a meu ver, uma cooperativa que inventa e produz **Apollon, una fábrica ocupata**, representa uma subestrutura **complementar** do capital e dos produtores cinematográficos.

Neste sítio separam-se os caminhos. Quem prefere o sistema (do capitalismo privado ou de burocracia do Estado) está no jogo, cobrindo-se com cortinas de palavras e de intenções patrióticas: e isto é 90% do cinema italiano. Quem não aceita o sistema, e incorpora as reformas mas no quadro da política de inserção («via nacional», Constituição, Diálogo) confia no Estado do povo a salvação e a libertação das estruturas cinematográficas do domínio do capital; por conseguinte desfia o rosário da intervenção pública: Italnolégio, crédito facilitado, comissões culturais para os prémios, proposta de um espaço impregnativo específico para os intelectuais, circuitos paralelos. Enfim quem não acredita no sistema e na intervenção salutar do «serviço público», valoriza certas reformas como um

meio, sabe o que valem, trata de as utilizar para fazer descolar a gangrena das contradições consolidando a cota de contrapoder através das lutas operárias em curso; ao mesmo tempo cria um espaço antagonista, um instrumento dúctil e de baixo custo, por trás da esfera do poder (do capital político). Sem nutrir, sem dúvida, ilusão alguma de que o «problema da maturação do público» possa ser resolvido nas salas cinematográficas e teatrais. Isto faz voltar ao ponto de partida o terreno da luta de classes: e portanto pode haver uma alternativa cultural unicamente se se tornou para ti clara uma alternativa política; mas então se tens uma alternativa política, se se desenvolveram as lutas de fundo, produzem-se duas consequências: primeiro, que não confundas o carro com os bois, ou seja não descarregues na excitada hipertrofia agitadora da luta subestrutural os choques que se desenvolvem a nível imediatamente político; segundo, que podes pontualmente utilizar as contradições do sistema a nível subestrutural para introduzir alavancas no poder, e desenvolver acções positivas. Mas com quanta força poderemos arrancar nesta direcção, não nos iludamos nunca de que será arrancado inclusivamente, ou automaticamente, no nível político da luta de classes (em resumo, que uma Mostra de Pésaro reformadíssima, administrada por intelectuais e por centenas de estudantes terá implicações nos objectivos da gestão comunista da fábrica italiana de automóveis de Turim). A única maneira de encontrar a colocação exacta de um cinema político militante está na confrontação contínua com as medidas reais da luta de classes: dito de outra maneira, é preciso conservar a consciência de que também o cinema mais militante será sempre um discurso superestrutural. A consciência política deste facto evita-nos cair na ilusão neovaguardista ou estruturalista de fazer a revolução com o cinema (e em geral com a cultura): que aparentemente soa como um discurso subversivo e pelo contrário, desmontado, volta a ser o velho discurso stalinista. Com esta diferença: primeiro o comprador era o partido, e o intelectual devia-se comprometer: hoje o comprador é despachado como «classe operária» ou «Movimento Estudantil» ou «Movimento Revolucionário»: com os quais em substância, sem dúvida, existe o mesmo tipo de relações que o intelectual tradicional tinha com o partido: por um lado fica-se no exterior, não se milita na base, por outro transmitem-se com novas correias dete-

rioradas as mensagens e os «signos» que o movimento real produz. De facto, que diferença há entre o velho **Achtung Banditi** e o novo **Apollon**?

PIO BALDELLI

(in Mostra de Pesaro 1968, incluído em *Problemas del Nuevo Cine*. Ed. Alianza, Madrid, 1971)

2. ESTÉTICA DE FOME E CINEMA DE ARTE

Glauber Rocha

— Em que condições podem, filmes como os seus, ser filmados hoje?

G. Rocha: — Como no Brasil não há censura prévia, todos os filmes são rodados. É só depois que se exerce a censura. A censura brasileira é arbitrária. Também, o problema é diferente de cada vez que um novo filme tem que se afrontar com a censura...

— «António-das-Mortes» passou no Brasil?

G. Rocha: — Sim, todos os filmes passaram. Excepto **Jardim de Guerra** e **Desesperato**. Mas acabarão por passar.

— Como são esses filmes distribuídos no Brasil?

G. Rocha: — Distribuímo-los nós próprios. Organizamos uma casa de distribuição. Toda a indústria cinematográfica brasileira, no Rio e em S. Paulo, produziu neste ano 37 filmes. Neste conjunto, o grupo do cinema independente que trabalha no Rio, o «cinema novo», compreende à volta de trinta realizadores. Este ano, por exemplo, nós fizemos vinte filmes. Este grupo de produtores que nós constituímos, formou uma casa de distribuição, a «Difilm». Quer dizer que cada produtor se ocupa da sua própria produção e a casa de distribuição distribui todos os filmes. Ao contrário das casas de distribuição habituais, que ganham uma percentagem, a nossa casa de distribuição investe essa percentagem. Quando todas as despesas de administração estão reembolsadas, essa percentagem torna-se um adiantamento para certos filmes, ou permite acabar outros filmes na fase de montagem. Por outro lado, como essa casa de distribuição tem já trinta filmes em circulação — depois da criação do grupo fizemos quarenta —, ela pode mesmo dar garantias à produção. Se esta casa de distribuição não é uma casa de produção, é também para evitar qualquer dependência do realizador ao produtor. Do mesmo modo, na casa de distribuição, deixa-se toda a liberdade ao realizador, não se lhe pergunta o assunto do filme, etc. Começou-se com onze reali-

zadores. Este ano houve dezanove realizadores que se iniciaram: Dahl, Almeida, Leite, Bernardes, Sganzerla, Kusnet, Fontoura, Farias, Bressane, etc. Que um filme não faça sucesso, não é muito importante. Há sempre outro filme, que no mesmo momento pode reestabelecer o equilíbrio. Essa casa de distribuição está instalada agora em todo o Brasil. É dirigida por Barreto, que é o administrador geral. Começamos também a trabalhar em dezasseis milímetros nas universidades, sindicatos e associações. Diegues já pôs em marcha um cinema em dezasseis milímetros. Igualmente em S. Paulo há um cinema em dezasseis.

A nossa finalidade seria ter trinta ou quarenta cinemas em dezasseis milímetros que, sem nos pertencerem, permitiriam estender este sistema. No Brasil já há mais de dois mil cine-clubs reunidos numa federação de estudantes o que permite desenvolver o mercado de dezasseis como nos Estados Unidos no caso do mercado universitário.

Trabalhamos portanto nas duas direcções. Trinta e cinco e dezasseis. Mas não se trata de trabalhar só no cinema de arte e ensaio, porque é preciso fazer face à produção estrangeira. No Brasil há uma lei que obriga todas as salas a consagrar cinquenta e seis dias de projecção por ano a filmes brasileiros. O que para nós está muito bem. Mas agora o número de filmes que nós distribuímos é superior a esse número de dias. O problema é que os proprietários de salas podem conseguir filmes estrangeiros a um preço muito baixo: mil a dois mil dólares. De facto o mercado dos filmes brasileiros seria o maior de toda a América do Sul. Mas na televisão todos os filmes são importados. Trata-se também de mais uma luta política. Seria preciso adoptar uma atitude contra a importação de filmes estrangeiros, sobretudo, americanos, que entram muito livremente. Pagam-se mais taxas sobre as importações de um negativo que servirá para rodar um filme no Brasil do que sobre a importação de um filme realizado no estrangeiro. No Brasil, este é um problema muito grave e essencialmente político na medida em que a principal exportação continua a ser a do café para os Estados Unidos. Em troca, e desde há alguns vinte e cinco anos, os filmes americanos são importados ao mesmo título de outros produtos de consumo como os cigarros. É preciso portanto modificar esses acordos de trocas económicas. Nós já denunciámos isso, mas isto é um problema

extremamente complexo de servilismo ao imperialismo. Nós decidimos não avaliar o resultado dos filmes em função das receitas. Todos os filmes são exibidos no maior número possível de salas, durante cinco anos — é o período autorizado pela censura. Todos os filmes estreiam em salas grandes. Se um filme não tem sucesso, é um problema que só se põe ao nível do próprio filme. A publicidade é a mesma para todos os filmes. Se um filme não tem sucesso nas grandes salas, é passado em dezasseis. O mercado é suficientemente vasto para permitir este sistema de distribuição burocrática — não comercial. Isto é possível sobretudo na medida em que um filme Brasileiro não ultrapassa 60 ou 70.000 dólares. Portanto passam-se todos os filmes.

— **Você ao falar do personagem de António das Mortes dizia que os personagens como ele mudaram de campo muitas vezes. Mas eles sempre mudaram do lado da reacção.**

G. Rocha: — Um camponês não tem grande escolha. Torna-se bandido ou morre de fome, ou torna-se operário em São Paulo como em *Tropici* de Gianni Amico. Para essa profissão de assassino é perfeitamente normal. Ele não mata para roubar. É pago para matar, e tem ao mesmo tempo um sentido muito agudo de honra, que é por vezes mais forte do que a sua consciência profissional. Assim durante a grande guerra de Canudos, um grande número de «jagunços» abandonaram a sua profissão e juntaram-se ao seu chefe, António Conselheiro, para resistir contra o exército. Estas reacções são de facto muito sentimentais e morais, um pouco como as do condutor de camiões no filme de Ruy Guerra. Aliás, eu rodei o meu filme no mesmo local, em Milagres ⁽¹⁾ porque tais histórias são frequentes nessa região. É a mesma força que impulsiona o condutor de *Os Fuzis*. Estas reacções são tão surpreendentes como as

(1) Milagres, cidade aberta ao cinema. *Entre o Amor e o Cangaço*, *Os Fuzis*, *Tropici*, *António-das Mortes* foram rodados em Milagres; Farias, Coutinho, Lima Júnior e Hirszman irão a Milagres este ano para rodar quatro filmes. Milagres é próximo de Salvador, capital da província de Baía. População pobre, esquecida. Um jovem camponês chega perto do operador de *António* e diz, antes de avaliar a luz: «2, 3, Senhor. A esta hora, se a «máquina» está aqui e o sol lá em baixo, é 2, 8. Eu já observei isso nos outros filmes...» A partir desse dia o «caboclo» foi nomeado assistente. O «coboclo» é mais inteligente que os paternalistas.

que permitem que a esquerda no Brasil possa passar para a direita e a direita para a esquerda. Eu não sou perito em ciências políticas, mas falei com especialistas e com Furtado, que é o maior economista da América Latina, e ele dizia-me que o Brasil, desse ponto de vista, é o país mais surpreendente da América Latina. Também no Brasil, parece que todas as reacções políticas são muito aberrantes.

— **A isso é preciso juntar a relação com o imperialismo americano que obriga por vezes certos militares a opor-se aos Estados Unidos.**

G. Rocha: — É a estranha novidade do Peru. Todos os caminhos são válidos para abrir as vias da libertação. Relembro o poeta português Pessoa «tudo vale a pena quando a alma não é pequena»... Em **António-das-Mortes** eu queria mostrar precisamente como dois personagens chegam à acção por caminhos diferentes. O professor e António-das-Mortes conseguem um massacre total dirigido contra a opressão mas as suas motivações são totalmente diferentes. Eles não têm ideias teóricas, linha directriz. Eu sou contra o proselitismo.

— **Isso liga-se ao que você dizia a propósito de «Os Fuzis». Quando Ruy Guerra mostra o condutor (que é primeiro dado como um explorador) que no fim se volta contra o exército, é uma reacção muito pessoal e portanto muito limitada.**

G. Rocha: — Sim, eu queria que se compreendesse bem que as teorias políticas sobre a América Latina estão muitas vezes na origem de grandes mal-entendidos e de atitudes muito demagógicas. Fraseologia de esquerda, processos de esquerda, moralismo de esquerda, etc., o que termina muitas vezes num aspecto folclórico. A maturação do povo brasileiro, a meu ver — e também no modo de ver de outras pessoas — não se fará graças a uma educação política tradicional. Haverá uma explosão revolucionária, apesar de todas as contradições próprias do Brasil, e tendo em conta claro uma certa cultura política, mas não é preciso julgar que se chega até aí depois de ter educado o povo. A força negra que é uma força de misticismo, não se refere só aos camponeses. Quer se trate de burgueses ou de aristocratas, ninguém no Brasil é completamente estranho às coisas da macumba e do misticismo. Este lado sentimental e sanguinário do Brasil é, com certeza, um defeito, um obstáculo, mas pode-se tornar uma qualidade.

— **Não pensa que esse «espontaneísmo», essa ausência de esquemas teóricos, poderiam levar o Brasil a reacções tão desastrosas como as que mostrou Solanas na Argentina?**

G. Rocha: — Eu penso que é preciso fazer as coisas. É o que pensava Kubistchek quando dizia: «É preciso fazer Brasília». Os economistas diziam que Brasília seria o fracasso económico do Brasil. De facto a desvalorização foi tal que provocou uma crise económica. Mas Brasília foi a evolução cultural do Brasil, depois disso o Brasil pôde-se desembarçar do seu complexo de colonialismo. O acordar político e a consciência do autodesenvolvimento datam de Brasília o que é bastante contraditório porque Brasília era uma espécie de Eldorado, a possibilidade para os brasileiros de criarem eles próprios qualquer coisa. Se eu falo disto, é também porque o cinema brasileiro nasceu com Brasília, embora ninguém o acreditasse. A universidade moderna, as ciências políticas tudo isso apareceu com Brasília. Até a rebelião da Igreja moderna se inspira aí. Brasília provocou uma inflação muito grande, mas todas as grandes perspectivas brasileiras apareceram com Brasília. De facto tendo mesmo o Brasil um governo fascista, é o país mais revolucionário de toda a América Latina. Tudo muda, agita-se sem cessar. Até os burgueses nacionalistas, militantes, pois são eles que têm de se defender dos Estados Unidos. É a grande burguesia brasileira que entra em conflito grave com o imperialismo americano e que perde de cada vez um pouco da sua condição reaccionária. O país está em marcha, numa direcção revolucionária. É por isso que, ainda que não vendo o tipo de revolução que terá lugar no Brasil, posso afirmar que ela será de um tipo original.

— **Em «António-das-Mortes», o negro que no princípio é o mais respeitador, é o mais resignado, é precisamente o que será encarregado, no fim, de combater o dragão com a lança...**

G. Rocha: — Isso é porque no Brasil o negro se bateu contra a escravatura, sempre foi um bravíssimo guerreiro.

— **Como se justifica a alusão à lenda de S. Jorge?**

G. Rocha: — Em português o primeiro título era **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**. Infelizmente tive de o mudar. Mas a lenda de São Jorge e do Dragão é muito popular no Brasil. Além disso, há uma relação com certos mitos africanos. São Jorge corresponde

na religião africana a Oxosse, deus da caça. Todo o filme é uma discussão do Santo guerreiro e do Dragão. Foi por isso que rodei em directo. Eu não queria estar limitado como no filme da ficção dramática tradicional. Escolhi actores muito sensíveis ao problema e falei muito com eles. O facto de ser rodado em directo, permitiu ao filme desenvolver-se ao nível de cada personagem. É pena que você não possa compreender o filme em português. Cada um faz o seu monólogo, desenvolve-o. O que permite uma relação muito profunda do comediante com o seu personagem no quadro dessa dialéctica do santo guerreiro e do dragão. Ao mesmo tempo, isso elimina todo o esquematismo dos filmes revolucionários tradicionais. Eu deixei toda a liberdade ao nível dos diálogos, mas na montagem, pelo contrário, adoptei uma disciplina muito rigorosa. Escolhi planos carregados do ponto de vista informativo. Alguns estão talvez muito carregados, mas eu não queria suprimir essas informações, queria fazer o contrário de **Terra em Transe**, estabelecer outras relações dialécticas entre a montagem e o monólogo. E creio que o filme é também mais eficaz pois permite a comunicação com públicos muito diferentes. A meu ver o filme político não deve ser acompanhado de demasiada sistematização, excepto quando se quer fazer dele um filme didáctico. Eu prefiro o cinema polémico, onde tudo é móvel. Interrogo-me sempre, a propósito de Eisenstein, por exemplo — e você fala muito de Eisenstein neste momento —, e o mesmo com o teatro de Brecht, interrogo-me se todos os actores podem utilizar as suas teorias. Tenho medo que no Brasil, uma sistematização venha queimar o élan criador, sobretudo se a criação é antes de mais caótica ou espontaneísta. Pode sair outra coisa. Não estou certo de tudo isto... Falei disto com Godard que me disse: «No Brasil vocês devem destruir o cinema». Eu não estou de acordo. No vosso país, em França, Itália, podem destruir. Mas nós estamos ainda, a construir a todos os níveis, linguagem, estética, técnica... Há um mal-entendido de origem. No princípio nós éramos todos eisensteinianos. Os primeiros filmes do cinema novo eram muito eisensteinianos. De facto, sofríamos ainda diversos complexos colonialistas. Toda a gente falava de Bazin. Portanto tornamo-nos mais discursivos. Mas eu não o lastimo, porque faz parte da nossa educação. Nós ignorávamos tudo o que se passava em cinema, nós estávamos atrasados. Fomos criticados por

todos os lados. Hirszman, por exemplo, que é de formação eisensteiniana, fez um filme, **Pedreira de São Diogo**, que eu considero uma ilustração magnífica de certas teorias de Eisenstein. Fez em seguida um outro filme **Majoria absoluta**, que não corresponde verdadeiramente às suas concepções. Fez também um filme muito belo, **A Morte**, um filme próximo de Dreyer. **A Morte** é um filme masoquista e muito belo. No Brasil esse filme foi demolido, depois a Europa descobriu-o. Eu também, aliás, gosto de Eisenstein, mas num grau menor do que Hirszman, porque ele tem um sentido dialéctico mais profundo que o meu. Estive sob a influência eisensteiniana, e também sob a influência do cinema italiano e da Nouvelle Vague. Penso num filme como **Ganga Zumba**, ao nível do estilo. Diegues tentou um estilo mais pessoal. A influência de Eisenstein exerceu-se à mistura com outras influências. Esse filme foi muito criticado tanto na Europa como no Brasil. De facto, nós oscilamos entre situações extremas. Mas Diegues sabe que procura uma expressão mais profunda e menos caligráfica. Para mim, **Ganga Zumba** é um **belíssimo filme brasileiro**. Primeiramente e sobretudo, sob a acção dessa pressão colonialista que pode em certo sentido ser um elemento positivo, dum ponto de vista dialéctico. **Os Fuzis**, de Guerra, é também um filme muito eisensteiniano em certo sentido. Quando vi o filme a primeira vez não compreendi. Falei disso com Guerra. A encenação é admirável, mas há uma contradição que não me agrada entre o assunto de ficção muito tradicional e a encenação muito moderna. Isso aborrece-me. Mas num certo sentido, muito eisensteiniano, Guerra foi muito longe.

— «**Macunaima e «Brasil ano 2.000» inscrevem-se na linha de que está a falar?**

G. Rocha: — Não na linha eisensteiniana, mas mais numa tendência que se chama lá o «tropicalismo». Sem falar de leitura e de montagem, esses filmes são bastante admiráveis do ponto de vista da estrutura dramática e da encenação. Quanto à montagem, são filmes muito purificados. A concepção sobretudo, é admirável, tudo se passa no enquadramento. O último filme de Nelson P. dos Santos, **O Alienista**, é também «tropicalista» (?), mas no úl-

(2) Tropicalismo. Mau gosto? Pornografia? Beleza? «Soy loco por ti, América» O melodrama americano? A vulgaridade, o masoquismo, o erotismo, a violência, o sanguinarismo. Antropofagismo cafaísta.

timo filme de Diegues, *Os Herdeiros*, encontra-se todo esse espírito eisensteiniano de que eu falava. Mas esse mal-entendido faz parte do processo.

— É um processo normal, mesmo em França o IDHEC ensinava aos seus alunos a fazer sub-Eisenstein. Prova-se então que se lhe podia apanhar a forma, desembaraçá-la do que estava por baixo e aplicar os esquemas. Enquanto que Eisenstein descreveu muito bem que os seus processos formais estavam em correspondência estreita com uma realidade social, histórica, etc., e portanto previu que, refer só os processos formais, isso dava os filmes realizados no IDHEC há dez anos, e todos fazíamos o mesmo filme, com a mesma montagem, etc. Mas de «Baravento» a «António-das-Mortes», sente-se que você se libertou de uma aprendizagem eisensteiniana, livre de a reencontrar depois, como Godard pelo caminho de Griffith.

G. Rocha: — É a mesma coisa que se passa com o teatro de Brecht, sobretudo nos países sub-desenvolvidos. Diz-se: vejamos Brecht, e todas as peças são montadas segundo os princípios de encenação, de distanciamento, de Eurípedes a Ionesco... os actores móveis, e encenação pobre. Enquanto que o próprio Brecht disse que por vezes a teoria... No Brasil há um encenador que se chama Martinez. Ele montou uma peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela* ⁽³⁾, estudou o teatro de boulevard, esque-

ironia, autocrítica. Pobreza? Em *Brasil ano 2.000* o personagem diz: «Eu quero ter o direito de ser primitivo». A música e o cinema brasileiros, vão também nessa direcção. *Terra em transe*, *Brasil ano 2.000*, *Os Herdeiros*, *Macunaima*, *O Alienista*, são filmes tropicalistas, quer dizer, são variantes de oposição às origens do «cinema novo» brasileiro. Mas o tropicalismo não é a única tendência do «cinema novo» porque não existe só um «cinema novo», mas vários cinemas novos. No Terceiro Mundo (ver Cahiers n.º 195 «Tricontinental») *tudo o plano aberto sobre a realidade, já é novo*. Mas é sempre preciso recordar que a dialéctica da realidade é mais complexa do que a lógica formal dos que se dizem marxistas...

⁽³⁾ Oswald de Andrade, o maior poeta e escritor brasileiro, já morto, disse «tupi or not tupi». (Ser primitivo ou não primitivo: *Tupi, nação índia destruída pelos brancos civilizados*). *Brasil ano 2.000* e *Macunaima* retomam Oswald de Andrade, ao mesmo tempo que David Neves em *Memória de Helena* retoma o amor sem medo da política, quer dizer retoma a tristeza tropical, retoma o poeta Carlos Drummond de Andrade. A nossa geração de cineastas escreve a pré-história do cinema brasileiro e tudo é válido: os filmes de ficção e também os cem documentários em 16 mm que Thomas Farkas está a produzir em directo sobre o Brasil com uma grande equipa de jovens

ceu Brecht, e a peça é fantástica, muito brechtiana. Ele reencontrou tudo, pondo de lado no entanto todo esse brechtismo, e fez um espectáculo admirável, fantástico. No cinema, é a mesma coisa. Nos festivais, em Cannes, em Pesaro, mesmo na semana da crítica, tem-se a impressão de descobrir o cinema de uma sociedade anónima de estilo e de pensamento. O godardismo, por exemplo, que se encontra por todo o lado. E mesmo do ponto de vista técnico isso não foi conseguido. É superficial. É o mesmo caso do cinema independente de vários países. Não há espírito, não há nada. Agora, vai haver a moda Straub. Já falei com vários jovens cineastas que me disseram: vou rodar o meu filme com grandes planos de trinta, cinquenta minutos. Depois do Straub, haverá sem dúvida a moda Jancso. Os jovens cineastas deveriam compreender que Straub é muito importante porque é um criador original e que a proliferação dos estilos individuais é a coisa mais importante para o cinema se desenvolver.

— O que diz está certo. Esses jovens cineastas tomam Godard, Straub ou Eisenstein como factos. Esquecem-se que lhes seria preciso fazer o caminho de Godard, Straub ou Eisenstein. Godard veio talvez de Rossellini e de Dreyer. Straub de Lumière e de Dreyer. Eisenstein, esse veio do circo, do music-hall e da comédia musical, e aquele que faz comédia musical no Brasil, é talvez o que encontra Brecht e Eisenstein.

G. Rocha: — Sim, é uma relação que se encontra entre o cinema espanhol e o cinema mexicano ou argentino: o buñuelismo nas suas manifestações mais superficiais. Eu acho que vocês, nos Cahiers, que têm uma influência muito importante, deveriam combater isso. Jovens cineastas, em vários países, caem nessa armadilha, são vítimas de mal-entendidos, perdem dinheiro, talento. Vi, por exemplo, um filme alemão que se chama *Jagszenen auss Niederbayen* de Peter Fleishmann, que é o primeiro filme alemão do pós-guerra. Bárbaro, sujo, sem complexos diante da Nouvelle Vague.

— Vocês são no entanto o país da América Latina que sente menos essa «culturização» europeia, e quando se compara com a Argentina, com Solanas por exemplo,

cineastas sob a direcção de Geraldo Samó, Edgardo Pallero, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Afonso Beato, etc. Penso e asseguro que toda a previsão sobre o cinema novo será anulada. (Notas de Glauber Rocha)

tem-se o sentimento de que isso representa para vocês uma força. Vocês são menos colonizados culturalmente.

G. Rocha: — Nós somos mesmo assim muito colonizados. Porque toda a linguagem cinematográfica veio do estrangeiro. O problema situa-se mais ao nível dos cineastas que se iniciam. Nos primeiros filmes — não falo dos filmes de Dahl, que faz uma reflexão crítica sobre o cinema mais profunda — as influências são sem dúvida mais autênticas, isso corresponde a uma espécie de exorcismo: criticamos essa atitude, eles mesmos se criticam e lutam. Isso não é um anticolonialismo chauvinista. De facto, trata-se de procurar o diálogo, de estabelecer uma polémica sobre todos os problemas, uma polémica que seria mais marcada, isto é despida dos dados demagógicos da nossa parte, e paternalistas da influência europeia e da cultura dominante. Deste ponto de vista acho que o Brasil foi mais longe que os outros países da América Latina, do terceiro mundo e mesmo do que certos países menos desenvolvidos da Europa. Antes de mais, do ponto de vista crítico, sem que haja mistificação e do ponto de vista político sem demagogia... Por exemplo: em Cannes, este ano, apresentei o meu filme, que corresponde a uma experiência pessoal, porque penso que era muito importante apresentá-lo, mesmo num festival contestado: para exercer pressões indirectas relativamente à censura e a problemas que temos no Brasil, e também para nos abrir o mercado. Era importante para nós. Também, quando fui solicitado por vários cineastas na minha chegada a Cannes para participar em manifestações extracineamatográficas, recusei. Tinha aceitado um convite dum festival burguês e era a meu ver mais importante manifestar, protestar no écran mostrando o meu filme. Teria podido, claro, representar Che Guevara. Mas respeito a memória de Che e acho criminoso utilizar o Che para manifestações superficiais. Talvez que se eu tivesse feito isso — cantar a internacional, ir ao festival sem gravata como alguns, protestar, etc., tivesse obtido o grande prémio. Mas acho isso ridículo. Eu não era obrigado a ir a esse festival mas tinha perfeita consciência do que representava para o cinema brasileiro ir lá ou então é preciso ir lá mas recusar o convite do festival, não ir para um hotel pago pelo festival, não apresentar o filme.

— E esse filme em dezasseis milímetros que você fez para experimentar o som directo?

G. Rocha: — Na altura de rodar **António-das-Mortes**, tive problemas burocráticos que me obrigaram a ficar no Rio durante um mês sem fazer nada. Peguei em Pitanga, o actor negro, que ia desempenhar o papel do «Negro» em **António-das-Mortes**. É pena que ele não o tenha podido representar. O papel do Negro perdeu muito no filme. Peguei também no actor que faz Matos, Carvana, e Odete Lara, a actriz loira. Em directo, com eles, rodei um filme em três dias, uma espécie de filme de gangsters, um filme sobre a violência a todos os níveis, verbal, físico. Rodei vários planos. Mas o rapaz responsável pelo som directo, era muito místico e quando eu lhe pedia para prestar atenção ao sincronismo, respondia-me: «não é uma questão de técnica, é uma questão subjectiva». O filme agora já não pode ser sincronizado, a menos que eu vá a Itália onde Gianni Amico me disse que há um aparelho que permite reencontrar a sincronização. Há uma hora e quarenta de filme. Era preciso levar o material para tentar refazer uma mistura...

Agora, a terminar, gostaria de precisar qualquer coisa a propósito dos realizadores do cinema independente. O cinema é uma indústria, um fenómeno económico que existe, quer seja num sistema capitalista ou socialista. Os cineastas não se podem comportar como artistas dos séculos passados. Porque não podem rodar ou difundir os seus filmes, eles entabulam com os produtores polémicas por vezes falsas. Quando um produtor dá dinheiro a um jovem realizador para ele rodar o seu filme, pensa que este é capaz de o fazer. Depois, quando o filme não se parece em nada com o filme que o realizador tinha anunciado, este espera que o produtor assumas todas as responsabilidades de difusão dum filme que não pode circular no mercado. Não é uma questão de talento, é mais um certo espírito literário, marginal, masoquista. É preciso encontrar novos métodos para o filme poder sair. Nem todos os produtores, aliás, são comerciantes, vigaristas e ditadores. Todos os filmes que são feitos, são filmes que encontraram dinheiro. Um cineasta, mesmo se se considera um artista, como um intelectual, tem de compreender que está ligado ao cinema enquanto fenómeno económico. Ou faz filmes de autor muito belos, muito políticos, e que sejam capazes de entrar nas grandes salas pondo em causa todos os princípios do comercialismo, ou então faz filmes marginais e tem de organizar uma distri-

buição clandestina. Enquanto que o que se passa na América Latina, no Terceiro Mundo, nos festivais, é que uma certa demagogia política se mistura com a prática cinematográfica. Vêem-se então filmes muito maus que se tentam justificar pelas intenções políticas, enquanto que não conseguiram fazer a sua própria revolução ao nível do sistema de produção. Falam muito mas não há resultados concretos. Esta crise que é comum a todos os países vem da sua própria alienação. O cinema é uma coisa actual, moderna: teoria e prática têm de estar ligadas. Os cineastas são também responsáveis, não só os produtores ou os distribuidores.

Se você fizer filmes contra o sistema que não pode passar, o sistema está-se completamente nas tintas. O cinema é uma comunicação de massas no sentido mais aberto possível, não é uma história de sociedades secretas. Para afrontar o sistema, é preciso organizar-se a sério... E vocês, os «Cahiers», têm um papel muito importante a desempenhar para fazer compreender essas coisas. As relações dos «Cahiers» com o meio cinematográfico, são talvez mais profundas do que podem imaginar. No estrangeiro, os «Cahiers» permitem o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica mas são também responsáveis por uma certa alienação dos cineastas jovens e independentes. Eles juram muitas vezes sobre os «Cahiers» e fazem os seus primeiros filmes como se quisessem agradar aos «Cahiers».

— E na maior parte das vezes é desses filmes que gostamos menos...

G. Rocha: — De maneira que esse conjunto de coisas, os «Cahiers», a França, a cinemateca, os festivais de Cannes ou de Pesaro, estão, involuntariamente, na origem duma espécie de academismo. Há aí uma mistificação. Vocês têm uma função importante do ponto de vista de desalienação dos jovens cineastas... Mas porque a revista não é académica, há por vezes coisas que não compreendo, contradições, dados que faltam.

Agora, por exemplo, vocês falam de Eisenstein, de montagem, etc., os jovens cineastas que leram as teorias de Bazin, já não compreendem. Seria talvez necessário ser mais didáctico. É aí que está a vossa responsabilidade. Vocês fazem uma crítica muito avançada, muito moderna, mas algumas das vossas referências e da vossa terminologia crítica só estão ao alcance dos cineastas que já estão

informados. Isso pode ser a origem de uma confusão muito grave. Como a revista é um instrumento de trabalho a todos os níveis nos meios de cinema, era preciso que se dirigisse a todos. A filosofia crítica da revista é perfeita mas o nível da leitura é que se torna por vezes muito especializado. Só alguns cineastas podem compreender. Os que não compreendem, são levados, nos filmes que realizam, a coisas de que vocês não têm consciência. Hoje a meta dos cineastas jovens e pobres é ganhar um prémio em Cannes, um contrato em Hollywood e uma boa crítica nos «Cahiers du cinéma».

(declarações recolhidas por Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Nartoni), in CAHIERS DU CINÉMA, 214, Juillet-Aout, 1969.

3. CINEMA FORA DO SISTEMA

Jean-Luc Godard

Godard: — Os cubanos dizem que o dever do revolucionário é fazer a revolução. Qual é o dever do cineasta revolucionário?

Solanas: — Utilizar o cinema como uma arma ou uma espingarda, converter a própria obra num facto, num acto, numa acção revolucionária. Qual é para ti esse dever ou compromisso?

Godard: — Trabalhar plenamente como militante, fazer menos filmes e ser mais militante. Isto é muito difícil porque aqui o cineasta foi educado no individualismo. Mas também em cinema é necessário voltar a começar.

Solanas: — A tua experiência depois de «Maio» é única, quero que a transmitas para os nossos companheiros latino-americanos.

Godard: — «Maio» foi uma libertação fantástica para muitos de nós. «Maio» impôs-nos a sua verdade, forçou-nos a falar e a colocar os problemas de outra maneira. Antes de «Maio», aqui em França todos os intelectuais tinham condições que lhes permitiam viver bem, ter um carro, um apartamento, mas «Maio» criou um problema muito simples, o problema de ter de mudar de vida, de romper com o sistema. Aos intelectuais que tinham tido êxito, «Maio» pô-los em situação análoga à de um operário que tem de abandonar a greve porque deve quatro meses ao senhorio. Há cineastas como Truffaut que dizem sinceramente que não vão mudar de vida, e outros que continuam a fazer um jogo duplo, como os de «Cahiers».

Solanas: — Tu continuas nos «Cahiers du Cinéma?»

Godard: — Não, abandonei-os completamente desde que eles apoiaram o festival de Veneza ⁽¹⁾ apesar do boicote que tinham iniciado os cineastas italianos. Não é que seja contra a que os cineastas se reúnam, mas sou contra o que têm sido até hoje os festivais.

(1) Edição do ano 1968

Solanas: — Tu renunciaste aos benefícios que te dava o sistema?

Godard: — Sim. Dei-me conta de que estava oprimido, de que existe uma repressão intelectual menor do que uma repressão física mas que também faz as suas vítimas, e então sentia-me oprimido. Quanto mais queria lutar mais me apertavam o pescoço para me silenciarem, e além disso eu mesmo me autorreprimia completamente.

Solanas: — É a situação de que padecem todos os cineastas da América Latina, com a agravante de que existem leis de censura muito mais duras e até delitos de opinião, como no Brasil e Argentina. Hoje é tão grotesca a situação do cineasta, que se definiram bem os campos e as opções. Se o cineasta aprofunda qualquer tema, seja o amor, a família, a relação, o trabalho, etc., revela a crise da sociedade, mostra a verdade despida. E a verdade, dada a temperatura política do nosso continente, é subversiva. Por isso, o cineasta está condenado a autorreprimir-se, autocastigar-se criativamente e continuar o impossível jogo de ser «autor» dentro do sistema, ou romper com ele e tentar um caminho próprio e independente. Por isso, hoje em dia não há opções ou se aceita a verdade do sistema, quer dizer, se acata a sua mentira, ou se aceita a única verdade, que é a verdade nacional. E isto define-se através das obras: ou cumplicidade com o regime, através de filmes assépticos, ou libertação total.

Godard: — É verdade que em França é muito mais fácil fazer um filme do que na Grécia ou na Argentina. Na Grécia, se não se faz exactamente o que quer a junta de coronéis, está imediatamente presente a repressão. Mas em França há um fascismo moderado, que depois de «Maio» se tornou mais duro. Este fascismo moderado é o que te devolve ao teu país de origem se és estrangeiro ou que te envia para um destino afastado se eras professor na Sorbone.

Solanas: — Qual é então a situação do cinema francês, do cinema europeu?

Godard: — Eu diria que não há um cinema europeu, mas que há um cinema norte-americano em todas as partes. Assim como não há uma indústria inglesa, mas sim uma indústria norte-americana que trabalha em Inglaterra; assim como dizes que não há uma cultura argentina, mas uma cultura europeia-norte-americana que elabora através de intermediários argentinos... tão pouco há um

cinema europeu, mas um cinema norte-americano. Na época do mudo um filme alemão não se parecia com um filme mudo italiano ou francês. Hoje em dia não há diferenças entre um filme norte-americano, um alemão ou um italiano. Trabalha-se em coproduções, westerns italianos, filmes norte-americanos rodados na Rússia, etc. Está tudo domesticado pelos Estados Unidos, está tudo norte-americanizado. E que quero dizer com norte-americanizado? Pois que todo o cinema europeu é um cinema feito unicamente para se vender, para produzir dinheiro. Também o cinema de arte e ensaio. Isto é o que falsifica tudo. Também na Rússia, ainda que se distribua em cine-clubes, está feito para ser vendido, por meio dos burocratas do Politburo. Ou seja, que é exactamente o mesmo. Desta forma, um filme não nasce da análise concreta de uma situação concreta, mas é outra coisa.

Solanas: — O que é?

Godard: — Olha, é uma imaginação individual, que é às vezes muito generosa ou muito da «esquerda», que está bem, mas que está feita para se vender, porque é o único meio de esta imaginação poder continuar a funcionar e a vender-se. Por isso não há diferenças entre Antonioni, Kazan, Dreyer, Bergman e um mau cineasta como Dellannoy, em França. Há diferenças de qualidade, mas não de fundo: todos fazem o cinema das classes dominantes; é o que eu fiz durante dez anos, ainda que a minha intenção fosse outra. Mas fui utilizado para o mesmo.

Solanas: — O chamado «cinema de autor» europeu continua a ser hoje um cinema crítico, de contestação ou de vanguarda?

Godard: — Em certo momento, aqui na Europa, foi-o para cada autor. Mas era logo necessário ir mais longe, e nisto não se evoluiu. A noção de «autor» era revolucionária nos tempos em que o autor lutava contra o produtor, um pouco à maneira como na Idade Média um burguês lutava contra um senhor. Agora o burguês converteu-se num senhor, o autor substituiu o produtor. Portanto, já não faz falta um cinema de autor, porque como muita outra coisa é um cinema ao nível da revolução burguesa. Quer dizer, o cinema é hoje um meio muito reaccionário. Nesse sentido a literatura norte-americana é muito menos reaccionária do que o cinema norte-americano.

Solanas: — O autor é uma categoria do cinema burguês?

Godard: — Exactamente. O autor é algo assim como o catedrático na universidade.

Solanas: — Como defines ideologicamente esse cinema de autor?

Godard: — Objectivamente, hoje é um cinema da reacção.

Solanas: — Quais são os seus exemplos?

Godard: — Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman.

Solanas: — E dos jovens?

Godard: — Em França, eu antes de «Maio», Truffaut, Rivette, Demy, Resnais... todos. Em Inglaterra, Lester, Peter Brook... em Itália, Pasolini, Bertolucci enfim... Polanski, todo o mundo.

Solanas: — Consideras que todos esses cineastas estão integrados no sistema?

Godard: — Sim. Estão integrados e não querem desintegrar-se.

Solanas: — E o cinema mais crítico, também é recuperado pelo sistema?

Godard: — Sim, essas obras são recuperadas pelo sistema porque não são suficientemente fortes em relação com a sua potência integradora. Por exemplo, os «Newsreels» norte-americanos são tão pobres como tu ou como eu, mas se a CBS lhes oferecesse 10.000 dólares para projectar um dos seus filmes, recusariam porque seriam integrados. E porque seriam integrados? Porque a estrutura da televisão norte-americana é tão forte que recupera para o sistema tudo o que projecta. A única maneira em que se poderia «contestar» o sistema da televisão nos Estados Unidos seria não projectando absolutamente nada durante duas horas ou quatro que a televisão paga justamente para projectar e «recuperar». E em Hollywood prepara-se agora uma película sobre o Che Guevara⁽²⁾ e há inclusive um filme com Gregory Peck, sobre Mao Tse-tung⁽³⁾. Esses filmes nos «Newsreels», se fossem projectados pela televisão francesa não seriam recuperados, pelo menos totalmente, porque se trata de um produto estrangeiro. Igualmente, talvez, as minhas películas, que aqui são recuperadas, na América do Sul conservam um certo valor.

⁽²⁾ Refere-se a *Che*, de Richard Fleischer, com Omar Shariff e Jack Palance.

⁽³⁾ *The Chairman*, de J. Lee Thompson, produzida como a de Fleischer, pela Twenty Century Fox.

Solanas: — Não concordo com o que acabas de dizer. Creio que quando um filme nacional toca um tema do ponto de vista das classes oprimidas, quando é claro e profundo neste aspecto, torna-se praticamente indigerível para o sistema. Não creio que a CBS comprasse um filme sobre o «Black Power» ou com Carmichael pregando aos negros a violência, ou que a televisão francesa passasse um filme com Cohn-Bendit dizendo tudo o que pensa. Nos nossos países, permitem-se muitas coisas quando elas se referem a problemas estrangeiros, mas quando esses mesmos problemas são internacionais, pela sua índole política, tão pouco podem ser absorvidos. Há uns meses, a censura Argentina proibiu *Statchka* e *Oktiabr*, de Eisenstein. Além disso, a maior parte do cinema de autor europeu, que se move dentro de uma problemática burguesa, não só é recuperado pelo sistema, como são os nossos países que constituem o «modelo» estético e temático do cinema de autor de neocolonizado.

Godard: — De acordo, mas quando aqui em França a situação política se torna difícil para eles, já não podem recuperar como antes. É o caso do teu filme, que estou seguro que não poderão recuperar e será proibido⁽⁴⁾. Mas não é só no político que se dá a recuperação, mas também na estética. As minhas películas mais difíceis de recuperar são as últimas que fiz no sistema, *Week-end* e *La chinoise*, nas quais a estética já se tornou política. Uma tomada de posições políticas deve corresponder a uma tomada de posição estética. Não é um cinema de autor que se tem de fazer, mas um cinema científico. A estética também deve ser estudada cientificamente. Toda a investigação, em ciência como em arte, corresponde a uma linha política, ainda que o ignores. Assim como há descobrimentos científicos, também há descobrimentos estéticos. Por isso há que ter claro, conscientemente, o caminho que se escolheu e com o qual se está comprometido. Antonioni por exemplo, num determinado momento realizou um trabalho válido, mas agora já não. Ele não se radicalizou. Faz um filme sobre estudantes, como se pode fazer nos Estados Unidos hoje, mas não um filme que venha dos estudantes. Pasolini tem talento, muito talento, sabe fazer filmes

⁽⁴⁾ Godard enganou-se na sua previsão: a película de Solanas *La hora de los hornos* foi estreada em Paris e continua a sua projecção, neste momento, num cine-estúdio do bairro de Montparnasse.

sobre temas do mesmo modo que se aprende a fazer redações na escola. Por exemplo, pode fazer um belo poema sobre o Terceiro Mundo, mas não foi o Terceiro Mundo quem fez o poema. Então, creio que é necessário ser o Terceiro Mundo quem canta no poema, e se és tu quem o faz é simplesmente porque és poeta e sabes fazê-lo. Como tu dizes, um filme deve ser uma arma, uma espingarda, mas todavia há certas pessoas que estão no meio da noite e precisam de uma lanterna para iluminar à sua volta, e este é justamente o papel da teoria. Faz falta uma análise marxista dos problemas da imagem e do som. O próprio Lenine, quando se ocupou de cinema, não fez uma análise teórica, mas uma análise em termos de produção, para que houvesse cinema em todo o lado. Só Eisenstein e Dziga Vertov se ocuparam do tema.

Solanas: — Como fazes para filmar agora? Tens produtor?

Godard: — Eu nunca tive produtor. Tinha um ou dois produtores dos quais era amigo, mas nunca funcionei com casas produtoras normais. Quando o fiz uma ou duas vezes foi por engano. Para mim agora é impossível. Não sei como fazem os outros. Vejo companheiros meus, como Cournot ou Bertolucci, por exemplo, que se vêm obrigados a tocar a campainha da casa de um cretino e discutir. Aceitam discutir com um cretino para salvarem a sua obra. Eu nunca fiz isso. Agora sou eu o produtor, com o que posso, filmo muito mais do que antes porque filmo de uma maneira diferente, em 16 mm, ou com a minha pequena equipa de televisão. E também diferente noutro sentido, ainda que pareça pedante utilizar o exemplo vietnamita. Refiro-me ao uso que dão os vietnamitas à bicicleta no combate ou na resistência. Lá um ciclista campeão não saberia em absoluto servir-se da bicicleta como o faz um vietnamita. Pois bem, eu quero aprender a servir-me de uma bicicleta como o faz um vietnamita. Tenho muito que fazer com a minha bicicleta, muito trabalho pela frente, e é isso que devo fazer. Por isso agora filmo muito. Este ano fiz quatro filmes.

Solanas: — Qual a diferença entre o cinema que fazias antes e o cinema que fazes agora?

Godard: — Agora tento fazer um cinema que conscientemente procura participar na luta política. Antes era inconscientemente, era um sentimental de esquerda, se quiseses, mas parti de uma posição de direita e também

porque era um burguês, um individualista. Depois fui evoluindo sentimentalmente para a esquerda, até chegar a uma posição não de esquerda «parlamentar», mas de esquerda revolucionária, radicalizada, com todas as contradições que isto impõe.

Solanas: — E cinematograficamente?

Godard: — Cinematograficamente, eu sempre tratei de fazer aquilo que nunca se fazia, ainda quando trabalhava com o sistema. Agora tento ligar «o que não se faz» com a luta revolucionária. Antes, a minha busca era uma luta individualista. Agora quero saber, se me engano, porque me engano, e se tenho razão, porquê. Trato também de fazer o que não se faz, porque o que já se faz, em cinema, é praticamente tudo imperialista. O cinema do Leste é um cinema imperialista; o cinema cubano — à parte Santiago Alvarez e mais um ou dois documentaristas — é um cinema que funciona a meias sobre um modelo imperialista. Todo o cinema russo se transformou rapidamente em imperialista ou se burocratizou, salvo em duas ou três pessoas que lutaram contra isso: Eisenstein, Dziga Vertov e Metrekin, que é absolutamente desconhecido.

Agora faço cinema com os operários e faço aquilo que ideologicamente eles querem, mas também lhes digo: «cuidado! é necessário que além de fazer este filme, não vão ao domingo consumir o cinema do sistema». Este é o nosso dever e o modo de ajudar a «luta dos cineastas». Em resumo, cheguei à conclusão de que, sendo o panorama do cinema muito complicado e confuso, é necessário fazer cinema com pessoas que não sejam cineastas, com pessoas que estejam interessadas em que o que virem na tela tenha relação consigo próprias.

Solanas: — Gostaria que precisasses melhor porque trabalhas só com pessoas que não são do cinema.

Godard: — Porque, no que diz respeito à linguagem do filme, quem impõe a sua linguagem, o seu discurso, a toda a população, é um pequeno punhado de indivíduos, em Hollywood ou na Mosfilm⁽⁵⁾ ou onde for, e não é suficiente sair desse pequeno grupo e dizer: «eu faço um cinema diferente», porque se têm sempre as mesmas ideias acerca do cinema. Por isso, para superar isso, há que dar ocasião de fazer discurso cinematográfico a pessoas que

(5) Organismo estatal soviético encarregado da cinematografia.

até agora não tiveram essa oportunidade. Uma coisa extraordinária do último «Maio» em Paris foi quando toda a gente se pôs a escrever nas paredes. Quem tinha direito a escrever nas paredes era só a publicidade. Fazia-se crer às pessoas que escrever nas paredes era sujo e feio; eu também senti o impulso de escrever nos muros, e mantenho-o desde «Maio». Não foi uma ideia anárquica ou individualista mas um desejo profundo. Também para o cinema é necessário tornar a começar. Fiz um filme com estudantes que falavam com operários, e, é claro, os estudantes falavam todo o tempo, os operários nunca. Os operários falavam muito entre si, mas onde estavam as suas palavras?

Nem nos jornais nem nos filmes estão as palavras das pessoas que constituem oitenta por cento da humanidade. Há que forçar a maioria que tem a palavra a cedê-la aos oitenta por cento, fazer com que a palavra da maioria se possa expressar. Por isso não quero pertencer à minoria que fala e fala todo o tempo ou à que faz o cinema, mas quero que a minha linguagem expresse esses oitenta por cento. É por isso que não quero fazer cinema com gente do cinema, mas com pessoas que compõem a grande maioria.

Solanas: — Qual é a ideia do teu próximo filme?

Godard: — É uma mulher que conta uma greve. Tem um filho pequeno e por isso conta a partir de sua casa como é uma semana de greve, e também as relações entre o sexo e o trabalho. Quando se trabalham dez horas por dia, seja-se intelectual ou operário, não se pode fazer amor, e se a mulher é a que fica em casa, pode suceder o contrário. Esta situação propõe muitos problemas, e no filme falar-se-á verdadeiramente deles. Rodá-lo-ei inteiramente com a minha câmara de televisão. É muito económico e prático. Rodamos aqui mesmo e vemos em seguida o que fizermos, em imagem e som, sem depender de laboratório, montagem, etc. Se não nos agrada, fazemo-lo de novo. Farei quase todo o filme num só plano. Interviremos unicamente quatro pessoas na rodagem: a minha mulher como actriz, eu no som, um cameraman, e a sua mulher na montagem. O trabalho estará no guião, no diálogo.

Solanas: — E depois, como o projectarás?

Godard: — Vai-se projectar pelos televisores dos cafés de bairro, nas zonas fabris, etc. Discute-se e fala-se com

as pessoas, e esse mero facto significa um avanço para todos.

Solanas: — Que papel pode desempenhar o cinema no processo de libertação?

Godard: — Um papel fundamental. Como tu dizias, informar e depois provocar a reflexão. Há que fazer filmes claros e simples que ajudem a clarificar as coisas. E filmes simples também do ponto de vista técnico, porque a técnica é muito cara. Se o sincronismo ou a montagem resultam muito caros quando rodamos, trabalharemos com poucos planos ou com voz em off, e se são inevitáveis, façamo-los, mas tendo sempre em conta que é preciso simplificar.

(in CINE DEL TERCERO MUNDO 1, Uruguai, selecção, revisão e notas de V. Molina-Foix para NUESTRO CINE n.º 98, Junho de 1970)

ÍNDICE DOS FILMES CITADOS

(Título original, título português, realizador,
ano de produção)

- ACHTUNG BANDITI, Lizzani, 1951
ALFIE, Gilbert, 1966
ALICE'S RESTAURANT, Penn, 1969
O ALIENISTA, Santos, 1970
L'AMORE IN CITTA, Retalhos da Vida, Lattuada, Antonioni, Fellini,
Risi, 1953
L'ANNÉE DERNIERE A MARIENBAD, O Ano Passado em Marien-
bad, Resnais, 1961
ANTÓNIO DAS MORTES, António das Mortes, Rocha, 1969
APOLLON, UNA FABRICA OCCUPATA, Gergoretti, 1968
A QUELQUE JOURS PRES, Ciampi, 1959
THE ARRANGEMENT, O Compromisso, Kazan, 1969
L'ATENTAT, Atentado, Boisset, 1972
ATTI DEGLI APOSTOLI, Rossellini, 1968
AU HAZARD, BALTHAZAR, Peregrinação Exemplar, Bresson, 1966
AUSTERLITZ, Austerlitz, Gance, 1959
L'AVEU, A Confissão, Gavras, 1970
BABY DOLL, A Voz do Desejo, Kazan, 1956
IL BANDITTO, O Bandido, Lattuada, 1946
BANDOLERO, Bandolero, Mc Laglen, 1968
BARRAVENTO, Rocha, 1961
LA BATTAGLIA DI ALGERI, Pontecorvo, 1965
BLOW-UP, História de um fotógrafo, Antonioni, 1967
BONDU SAUVÉ DES EAUX, Bondu Querido, Renoir, 1932
BONNIE AND CLYDE, Bonnie e Clyde, Penn, 1967
BRASIL, ANO 2.000, Lima Jr., 1969
BRIGITTE ET BRIGITTE, Moullet, 1965
BRONENOSSETZ POTEMKINE, Couraçado Potemkine, Eisenstein, 1925
LA CADUTTA DEGLI DEI, Os Malditos, Visconti, 1969
THE CARPTBAGGERS, Os Insaciáveis, Dmytrick, 1964
CERN PETR, Forman, 1963
THE CHAIRMAN, Missão na China Vermelha, Thompson, 1969
THE CHAPMAN REPORT, A Vida Íntima de Quatro Mulheres,
Cukor, 1961
THE CHASE, Perseguição Impiedosa, Penn, 1965
LA CHASSE AU LION A L'ARC, Rouch, 1965
CHE, Fleischer, 1969

LES CHEMINS DE KATMANDOU, Os Caminhos de Katmandou, Cayatte, 1969
 CHESTAIA TCHAST MIRA, Vertov, 1926 (A Sexta Parte do Mundo)
 LA CHINOISE, Godard, 1967
 CHRONIQUE D'UN ÉTÉ, Rouch, 1960
 CITIZEN KANE, O Mundo a Seus Pés, Welles, 1941
 CLEOPATRA, Cleopatra, Manckiewicks, 1963
 COOL HAND LUKE, O Presidiário, Rosenberg, 1967
 COME BACK AFRICA, Rogosin, 1958
 COMPARTIMENT TEURS, A Sexta Testemunha, Gavras, 1965
 UN CONDE, Boisset, 1970
 LES CONTREBANDIÈRES, Moullet, 1968
 COTTON CAME TO HARLEM, Humor Negro e Violência, Davis, 1970
 CRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH, Crônica de Anna Magdalena Bach, Straub, 1967
 DEAD HEAT ON A MERRY-GO-ROUND, Girard, 1966
 LES DERNIÈRES VACANCES, Leenhardt, 1948
 DESESPERATO, Bernardes filho, 1968
 ELDRIDGE CLEAVER, BLACK PANTHER, Klein, 1970
 EASY RIDER, Easy Rider, Hopper, 1969
 EL DORADO, El Dorado, Hawks, 1966
 ENTRE O AMOR E O CANGAÇO, Teixeira, 1965
 ESPOIR, Malraux, 1936
 L'ETA DEL FERRO, Rossellini, 1964
 EUROPA 51, Europa 51, Rossellini, 1952
 FACES, Cassavettes, 1968
 FARREBIQUE, Farrebique, Rouquier, 1947
 FELDOBOTT KO, Sara, 1969 (Pedra Lançada)
 FIRECREEK, A Hora da Fúria, Mc Eveety, 1967
 THE FLIM FLIM MAN, O Simpático Vigarista, Kershner, 1967
 FRANCESCO, GIULIARE DI DIO, O Santo dos Pobrezinhos, Rossellini, 1950
 OS FUZIS, Guerra, 1964
 GANGA ZUMBA, Diegues, 1964
 IL GENERALE DELLA ROVERA, O General della Rovera, Rossellini, 1959
 GEORGY GIRL, Narizano, 1966
 THE GOLD RUSH, A Quimera de Ouro, Chaplin, 1925
 GONE WITH THE WIND, E Tudo o Vento Levou, Fleming, 1939
 GO WEST, O Rei dos Cowboys, Keaton, 1925
 THE GRADUATE, A Primeira Noite, Nichols, 1967
 GRAND PRIX, Grande Prêmio, Frankenheimer, 1966
 THE GREAT RACE, A Grande Corrida à Volta do Mundo, Edwards, 1965
 LA GUERRE EST FINIE, Resnais, 1965
 HARLOW, A Mulher Que Não Queria Amar, Douglas, 1965
 HARPER, Harper, Detective Privado, Smight, 1966
 THE HEART IS A LONELY HUNTER, Um Coração Solitário, Miller, 1968
 OS HERDEIROS, Diegues, 1969
 HERO'S ISLAND, Stevens, 1962

HIROSHIMA MON AMOUR, Hiroshima Meu Amor, Resnais, 1959
 UN HOMME ET UNE FEMME, Um Homem e Uma Mulher, Lelouch, 1966
 LA HORA DE LOS HORNOS, Solanas, 1967
 LA HORSE, A Honra da Família, Deferre, 1970
 IF, Se, Anderson, 1968
 IN THE HEAT OF THE NIGHT, No Calor da Noite, Jewison, 1967
 LES INCONNUES DE LA TERRE, Ruspoli, 1961
 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO, Inquérito Sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita, Petri, 1969
 DAS INDISCHE GRAHAL, Túmulo Índio, Lang, 1958
 INTOLERANCE, Griffith, 1916
 ISTORIA GRAJDANSKOI VOIRUG, Vertov, 1922 (História de Guerra Civil)
 JAG AK NYFIKEN, Sjöman, 1967 (Eu Sou Curiosa)
 JAGDSZENEN AUSS NEIDERBAYERN, Fleishman, 1969 (Cenas de Caça na Baixa Baviera)
 JAGUAR, Rouch, 1967
 THE JAZZ SINGER, O Cantor de Jazz, Crossland, 1927
 JARDIM DE GUERRA, Almeida, 1970
 LADRI DI BICICLETE, Ladrões de Bicletas, De Sica, 1948
 THE LEARNING TREE, Novas Sementes, Parks Jr., 1969
 THE LITTLE FUGITIVE, Engel e Ashley, 1953
 LOIN DU VIETNAM, Klein, Lelouch, Resnais, etc., 1966
 LA LOTTA DELL'UOMO PER LA SUA SOPRAVIVENZA, Rossellini, 1967
 LOUISIANA STORY, Flaherty, 1948
 LOVERS AND LOLLIPOPS, Engel, 1956
 LUCIA, Solas, 1968
 MACUNAIMA, Andrade, 1969
 MADIGAN, Madigan, Siegel, 1968
 MAIORIA ABSOLUTA, Hirzman, 1954
 MANDABI, Sambane, 1966 (Mandato)
 LES MAITRES FOUS, Rouch, 1955
 THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, O Homem Que Matou Liberty Valance, Ford, 1961
 THE MARK OF ZORRO, O Sinal De Zorro, Niblo, 1920
 LA MARSEILLAISE, Renoir, 1937
 MASH, Mash, Altman, 1969
 LES MAUVAISES RENCONTRES, Astruc, 1955
 MASCULIN-FEMININ, Masculino-Feminino, Godard, 1966
 MEDIUM COOL, América, América para onde vais?, Wexler, 1969
 MEMÓRIA DE HELENA, Neves, 1970
 MICKEY ONE, Penn, 1964
 MIDNIGHT COWBOY, O Cowboy da Minha Noite, Schelesinger, 1969
 MOI UN NOIR, Rouch, 1958
 MORE, Schroeder, 1969
 A MORTE, Hirzman
 MUTINY ON THE BOUNTY, Revolta na Bounty, Millestone, 1962
 NANOOK OF THE NORTH, Nanook o Esquimó, Flaherty, 1921
 LA NAVE BIANCA, Rossellini, 1941
 NICHT VERSHONT, (Não reconciliados) Straub, 1965
 A NIGHT AT THE OPERA, Uma Noite Na Ópera, Wood, 1935

LA NOTTE PORTA CONSIGLIO, Pagliero, 1945
 OKTIABR, Eisenstein, 1927 (Outubro)
 ON THE BOWERY, Rogosin, 1954
 O NECEM JINEM, Chytilova, 1963 (Falemos de Algo Diferente)
 ONE PLUS ONE, Godard, 1969
 OTHON, Straub, 1969
 PADENIE DINASTY ROMANOVITCH, Choub, 1927 (A Queda da Dinastia de Romanov)
 PAISA, Libertação, Rossellini, 1946
 PARTIE DE CAMPAGNE, Passeio no Campo, Renoir, 1936
 PEDREIRA DE S. DIOGO, Hirzman, 1961
 LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS, Eustach, 1966
 PETIT A PETIT, Rouch, 1970
 PIERROT LE FOU, Pedro o Louco, Godard, 1965
 LA POINTE COURTE, Varda, 1965
 PRIMARY, Leacock, 1960
 LA PRIMA CARGA A MACHETTE, Gomez, 1967
 LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV, A Tomada do Poder por Luís XIV, Rossellini, 1966
 PUTNEY SWOPE, Downey, 1960
 LA PYRAMIDE HUMAINE, Rouch, 1961
 QUATRO PASSI NELLE NUVOLE, Dois Dias Fora da Vida, Blasetti, 1942
 REGARDS SUR LA FOLIE, Ruspoli, 1962
 LA REGLE DU JEU, A Regra do Jogo, Renoir, 1939
 LA RELIGIEUSE, Rivette, 1966
 ROBIN HOOD, Robin dos Bosques, Dwan, 1922
 ROMA CITTA APERTA, Roma Cidade Aberta, Rossellini, 1945
 SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE, Liverani, 1969
 SALVATORE GIULIANO, O Bandido da Sicília, Rossi, 1961
 ST. VALENTINE DAY MASSACRE, O Massacre de Chicago, Corman, 1967
 SCIUSCIA, De Sica, 1947
 SCIPIONE, L'AFRICANO, Cipião o Africano, Gallone, 1937
 SENSO, Sentimento, Visconti, 1954
 THE SHOOTING, Hellman, 1965
 SISSI, Sissi, Marischka, 1956
 SOCRATE, Rossellini, 1970
 SOLDIER IN THE RAIN, Soldado à Chuva, Nelson, 1963
 SOLO, Mocky, 1969
 SORTILEGE, Um Sino na Montanha, Christian-Jacques, 1945
 STAROIE I NOVOIE, Eisenstein, 1929 (O Velho e o Novo ou A Linha Geral)
 STATCHKA, Eisenstein, 1924 (A Greve)
 THE STRIPPER, Segue o Teu Destino, Schaffner, 1963
 THE SWIMMER, Mergulho no Passado, Perry, 1967
 TERRA EM TRANSE, Rocha, 1967
 LA TERRA TREMA, Visconti, 1948
 THE TEN COMMANDMENTS, Os Dez Mandamentos, De Mille, 1956
 THIS PROPERTY IS CONDEMNED, Flor à Beira do Pântano, Pollack, 1966
 DER TIGER VON ESCHNAPUR, O Túmulo Índio, Lang, 1958
 LES TRICHEURS, Carné, 1958

TRENTÉ SIX, LE GRAND TOURNANT, Frente Popular-1936, Turenne, 1969
 TROPICI, Amico, 1968
 2001, A SPACE ODISEY, 2001 Odisseia no Espaço, Kubrick, 1968
 UMANO NON UMANO, Schiffano, 1968
 VANINA VANINI, Vanina Vanini, Rossellini, 1961
 VAN GOGH, Resnais, 1948
 LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT, Fugiu um Condenado à Morte, Bresson, 1956
 LA VIE, L'AMOUR, LA MORT, Viver, Amar, Morrer, Lelouch, 1968
 VIVA L'ITALIA, Rossellini, 1960
 Z, A Orgia do Poder, Gavras, 1968
 ZABRISKIE POINT, Antonioni, 1969
 YANQUEE NO, Leacock, 1960
 YAWAR MALLKU, Sanjines, 1969
 THE WAY WEST, A Caminho do Oregon, Mc Lagen, 1967
 WEDDINGS AND BABIES, Engel, 1958
 WILD IN THE STREETS, Shear, 1968
 WILL PENNY, Will Penny, Gries, 1967

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
I — O NASCIMENTO DUMA INDÚSTRIA	17
1. Relação espectáculo-espectador (Pascal Kané) ...	19
2. O cinema americano de hoje (Bertrand Tavernier e Jean-Pierre Coursodon)	25
3. As indústrias cinematográficas europeias (Thomas Guback)	41
II — O GÉNERO E O CONTEÚDO	49
1. Cinema oficial: impostura e recuperação (Gerard Lenne)	51
2. Cinema, reflexo do seu tempo (Costa-Gavras) ...	59
III — O REAL E A MANIPULAÇÃO	69
1. Uma estética da realidade (Andre Bazin)	71
2. Panorâmica da história (Roberto Rossellini)	85
3. A vida de improviso (Georges Sadoul)	99
4. Personagens em liberdade (Jean Rouch)	117
5. Espectáculo ou escrita (Barthelemy Amengual) ...	129

6. Peregrinação exemplar (Robert Bresson)	141
7. Duma juventude a outra (Michel Delahaye)	163
8. A linguagem como colonização (Jean-Marie Straub)	173
 IV — A TÉCNICA E O VEROSÍMIL	189
1. Técnica e ideologia (Jean-Louis Comolli)	191
2. A decadência do verosímil (Christian Metz)	205
 V — O CONSUMO E A ACÇÃO POLÍTICA	221
1. O mito das superestruturas (Pio Baldelli)	223
2. Estética de fome e cinema de arte (Glauber Rocha)	243
3. Cinema fora do sistema (Jean-Luc Godard)	257
 ÍNDICE DOS FILMES CITADOS (Títulos portugueses)	267

AFRONTAMENTO — Rua Costa Cabral, 859 — Porto

EXTRACTO DE CATÁLOGO

CONTRADIZERES

UMA OBRA DE VANGUARDA

DEPOIS DE OS PREGOS NA ERVA

Maria Gabriela Llansol

244 págs; 70\$00

(auto-análise: «Não sou capaz de dar vida a uma sociedade nova. Porém sou capaz de enterrar os mortos»).

[DISTRIBUIÇÃO]

CINEMA PORTUGUÊS, ANO GULBENKIAN

A. Roma Torres

98 págs; 40\$00

[HISTÓRIA]

PORTUGAL, UMA PERSPECTIVA DA SUA HISTÓRIA

Flausino Torres

354 págs; 70\$00

Queiram enviar-me os seguintes livros:

Depois de os Pregos na Erva ☐

Cinema Português, Ano Gulbenkian ☐

Portugal, uma perspectiva da sua história ☐

Voz Insurrecta ☐

Desescrita ☐

Vidas Novas ☐

MODALIDADE DE PAGAMENTO:

À cobrança ☐ Segue cheque ☐ Segue vale postal ☐

Nome _____

Morada _____

LITERATURA

VOZ INSURRECTA

Livro de um poeta popular do Alentejo

Manuel João Mansos

66 págs; 30\$00

VIDAS NOVAS

O povo de Angola na ficção do autor de **Luuanda**

Luandino Vieira

110 págs; 70\$00

DESESCRITA

Por uma das autoras de **Novas Cartas Portuguesas**

Maria Velho da Costa

90 págs; 30\$00

LUTA DE CLASSES

PARA UMA TEORIA DO MODO DE PRODUÇÃO COMUNISTA

João Bernardo

334 págs; 90\$00

CADERNOS DE CIRCUNSTÂNCIA

Uma publicação teórica clandestina agora reeditada

302 págs; 90\$00

VIVER É PRECISO

O ÁTOMO E A HISTÓRIA

Um elemento fundamental na luta contra as centrais nucleares

Pierre Pizon

400 págs; 100\$00

ALIMENTOS, SAÚDE E AGRICULTURA

(crítica da agricultura dominante)

Claude Aubert

176 págs; 40\$00

CHINA, ESTADOS UNIDOS, TERCEIRO MUNDO

Perspectiva Ecológica da Agricultura

144 págs; 35\$00

Dois documentos básicos sobre a agricultura biológica, agricultura do futuro.

O SACO DE LACRAUS

A ARTE DE VIVER PARA A GERAÇÃO NOVA

Raoul Vaneigem

298 págs; 90\$00

A SITUAÇÃO DAS CLASSES TRABALHADORAS NA INGLATERRA

F. Engels

400 págs; 110\$00

OS BOLCHEVIQUES E O CONTROLE OPERÁRIO

Maurice Brinton

212 págs; 60\$00

AS ARMAS E OS VARÕES

MOÇAMBIQUE PELO SEU POVO

José Capela

170 págs; 40\$00

O VINHO PARA O PRETO

José Capela

170 págs; 40\$00

A ESCRAVATURA (A empresa de saque, o abolicionismo)

José Capela

306 págs; 80\$00

POVOS DE MOÇAMBIQUE, História e Cultura

A. Rita Ferreira

380 págs; 110\$00

NOVIDADES

MOVIMENTOS SOCIAIS URBANOS E INTERVENÇÃO POLÍTICA

Victor Matias Ferreira

URBANISMO E REVOLUÇÃO

A. Jacinto Rodrigues

CAPITALISMO PRIVADO OU CAPITALISMO DE ESTADO NÃO É ESCOLHA

Editoriais do Jornal **Combate**

**A EMANCIPAÇÃO DOS TRABALHADORES É OBRA DOS PRÓPRIOS
TRABALHADORES**

Manuel Rodrigues

DEBATE SOBRE O ESTADO CAPITALISTA

Poulantzas — Ralph Miliband

MOBUTU, CHEFE SUPREMO

Jules Chomé

Queiram enviar-me os seguintes livros:

Para uma teoria do modo de produção comunista ☐

Cadernos de Circunstância, 67-70 ☐

O Átomo e a História ☐

Alimentos, saúde e agricultura ☐

China, Estados Unidos, Terceiro Mundo ☐

A arte de viver para a geração nova ☐

A situação das classes trabalhadoras na Inglaterra ☐

Os bolcheviques e o controle operário ☐

Moçambique pelo seu povo ☐

O vinho para o preto ☐

A Escravatura ☐

Povos de Moçambique ☒

Movimentos Sociais Urbanos * ☐

Urbanismo e Revolução * ☒

Capitalismo Privado ou Capitalismo de Estado * ☐

A emancipação dos trabalhadores * ☒

Debate sobre o Estado Capitalista * ☒

Mobutu ☒

(* Só à cobrança; os restantes à cobrança ou enviando o pagamento em cheque ou vale postal)

Nome _____

Morada _____

Composto e impresso
na Tipografia A. C. Calafate, Herds., Lda.
Póvoa de Varzim
Agosto/1975
